Pr.VASILE GRĂJDIAN

ORALITATEA

cântării bisericeşti din Ardeal

Editura Universităţii „Lucian Blaga” - Sibiu
2004

Oralitatea, ce caracterizează inevitabil comunicarea "gură către gură" şi "faţă către faţă", aminteşte condiţia esenţială a omului, aceea de a fi persoană, deschisă spre comuniune - şi aceasta mai ales atunci când spiritul mediatic, informatic, arhivistic şi de ce nu chiar birocratic, adică spiritul "literei" moarte, tinde să oculteze viaţa pe care "Duhul" o dă sufletului omenesc. Şi deoarece locul prin excelenţă al Harului şi al comuniunii este slujba bisericească, viaţa liturgică, unde cântarea este permanent prezentă, poate fi deosebit de interesantă, folositoare şi actuală cercetarea oralităţii unei componente cultice şi totodată culturale cum este cântarea străveche din Biserica Ortodoxă, în particular cântarea de strană "românită" în Ardeal...

Deşi pornind cel mai adesea de la cântările bisericeşti culese şi publicate în anul 1890 la Sibiu de către Preotul Dimitrie Cunţanu, efortul de cercetare s-a sprijinit şi pe numeroase înregistrări şi transcrieri de cântări bisericeşti, realizate în ultimii ani cu ajutorul cântăreţilor din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului...

Concluzia ce s-a impus treptat este aceea a unui *stil* de cântare, pecete a unei adevărate culturi muzicale, cu note caracteristice, care poate purta desigur numele "după Dimitrie Cunţanu", în amintirea celui care cel dintâi a atenţionat prin tipar asupra individualităţii inconfundabile a cântării bisericeşti din Ardeal. Cartea de cântări a lui D.Cunţanu însă, constituind oarecum o "culme" foarte vizibilă, departe de a deveni o "rezervaţie" închisă, trebuie totodată să atenţioneze în continuare asupra unui "munte" existent de cântare, ce rămâne să fie încă pusă în valoare...

Pr.Grăjdian Vasile

ISBN 973-651-778-0

Pr.VASILE GRĂJDIAN

ORALITATEA

cântării bisericeşti din Ardeal

Tipărită cu binecuvântarea
Î.P.S.Dr.ANTONIE Plămădeală
Mitropolitul Ardealului

Editura Universităţii „Lucian Blaga” - Sibiu
2004

Publicarea acest volum a fost finanţată de
Ministerul Educaţiei, Cercetării şi Tineretului, în cadrul
Grantului C.N.C.S.I.S. nr.368 / 2003

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GRĂJDIAN, VASILE
Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal / Pr.Vasile Grăjdian, - Sibiu; Editura Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, 2004
Bibliogr.
ISBN 973-651-778-0

783

CUVÂNT ÎNAINTE

Oralitatea, ce caracterizează inevitabil comunicarea "gură către gură" şi "faţă către faţă", aminteşte condiţia esenţială a omului, aceea de a fi persoană, deschisă spre comuniune - şi aceasta mai ales atunci când spiritul mediatic, informatic, arhivistic şi de ce nu chiar birocratic, adică spiritul "literei" moarte, tinde să oculteze viaţa pe care "Duhul" o dă sufletului omenesc. Şi deoarece locul prin excelenţă al Harului şi al comuniunii este slujba bisericească, viaţa liturgică, unde cântarea este permanent prezentă, poate fi deosebit de interesantă, folositoare şi actuală cercetarea oralităţii unei componente cultice şi totodată culturale cum este cântarea străveche din Biserica Ortodoxă, în particular cântarea de strană "românită" în Ardeal.

Primele două studii ale prezentului volum, după cum indică şi titlul secţiunii în care sunt grupate, tratează despre *Oralitatea cântării bisericeşti* în general (A). Relaţia complexă a oralităţii cântării bisericeşti cu diversele sisteme de *notaţie muzicală*, ca şi raportul cu diferitele preocupări şi intenţii de *uniformizare a cântării* în Biserica Ortodoxă delimitează un cadru biseriesc, istoric şi cultural mai general în care îşi află locul şi cazul mai particular, bine individualizat, al cântării bisericeşti din Ardeal.

Studiile ce se referă la aceasta din urmă, mai precis la *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal* (B), constituind partea cea mai importantă a tratării, au dat şi titlul acestui volum. Deşi pornind cel mai adesea de la cântările bisericeşti culese şi publicate în anul 1890 la Sibiu de către Preotul Dimitrie Cunţanu, efortul de cercetare s-a sprijinit şi pe numeroase înregistrări şi transcrieri de cântări bisericeşti, realizate în ultimii ani cu ajutorul cântăreţilor din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului.

Dacă, pe parcursul studiilor, se pot discerne *aspecte de oralitate* (chiar) *în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu*, se poate în orice caz înţelege mai bine *importanţa activităţii lui Dimitrie Cunţan pentru evoluţia cântării bisericeşti din Ardeal* atunci când, studiind unele *aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din*

Ardeal, se poate defini o specifică *"românire" de factură folclorică în cântarea bisericească din Ardeal de origine bizantină din Ardeal*, care depăşeşte cu mult situaţia particulară a cărţii de cântări a lui D.Cunţanu sau a unor cazuri speciale (*glasul al VI-lea stihiraric* sau *Irmosul Învierii*).

Concluzia ce s-a impus treptat este aceea a unui *stil* de cântare, pecete a unei adevărate culturi muzicale, cu note caracteristice, care poate purta desigur numele "după Dimitrie Cunţanu", în amintirea celui care cel dintâi a atenţionat prin tipar asupra individualităţii inconfundabile a cântării bisericeşti din Ardeal. Cartea de cântări a lui D.Cunţanu însă, constituind oarecum o "culme" foarte vizibilă, departe de a deveni o "rezervaţie" închisă, trebuie totodată să atenţioneze în continuare asupra unui "munte" existent de cântare, ce rămâne să fie încă pusă în valoare.

Secţiunea cuprinzând *Alte studii de teologie a cântării bisericeşti* (C), deşi fără o legătură neapărat directă cu subiectul oralităţii, aruncă totuşi lumini asupra problematicii acesteia atunci când este vorba despre *expresia identităţii naţionale* sau despre *dinamica tradiţiei şi a înnoirii în cântarea din Biserica Ortodoxă Română*. La fel stau lucrurile când este vorba despre *cultivarea cântării bisericeşti în condiţii pluriconfesionale şi multiculturale* sau despre situaţia foarte actuală, *a muzicii bisericeşti ortodoxe din România, înainte şi după schimbările din 1989*. O dimensiunea importantă a cântării ortodoxe este definită inclusiv de unele *aspecte teologice non-textuale*, în categoria aceasta de aspecte numărându-se şi acelea care explică, printre altele şi spre exemplu, *refuzul (folosirii) instrumentului muzical în Biserica Ortodoxă.*

În sfârşit, *rezumatele în unele limbi de circulaţie şi traducerile* adunate în finalul volumului (D) sunt menite, pe cât se poate, să facililiteze informarea asupra problematicii particulare a *Oralităţii cântării bisericeşti din Ardeal*, dincolo de barierele lingvistice.

Preot Vasile Grăjdian

Sibiu 1995-2003

CUPRINS

Cuvânt înainte……..……..…..……3
Cuprins……..……..…..…5

A. ORALITATEA CÂNTĂRII BISERCEŞTI

Oralitatea cântării liturgice ortodoxe şi notaţia muzicală…….……9
Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti
de origine bizantină……...……...…..26
Oralitatea tradiţiei…….……27
Iniţiative şi tendinţe de uniformizare……...…36
Raportul între oralitate şi uniformizare
în evoluţia cântării bisericeşti. Concluzii….……..……41

B. ORALITATEA CÂNTĂRII BISERICEŞTI DIN ARDEAL

Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate
al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului……..…44
Introducere. Stadiul actual al cercetării în domeniul
oralităţii cântării bisericeşti de strană din Ardeal……..…44
Obiectivele temei de cercetare şi activităţile
desfăşurate în primii doi ani ai proiectului..……..…47
Concluzii şi direcţii viitoare de cercetare.
Difuzarea rezultatelor cercetării…...……..…...53
Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal…..……..…....57
Preliminarii…….....57
Oralitate în cântarea bisericească din Ardeal..……....58
Câteva observaţii şi concluzii…..…..……..…..…....…63
Exemple…….…..…..…….…….……..…67
Importanţa activităţii lui Dimitrie Cunţan
pentru evoluţia cântării bisericeşti din Ardeal……..71
Elemente de oralitate consemnate în cartea de cântări
bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)…….....78
Exemple…….…..…..……...…..……..…85
Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească
din Ardeal……88
Exemple…….…..…..…….…….....…94

"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal (glasul VI stihiraric)……101
Introducere……101
Variante ale Glasului VI stihiraric ("Doamne strigat-am") în cântarea bisericească din Ardeal ……103
Scurte concluzii……105
Exemple……107
Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal.....109
Preliminarii……109
Aspecte metodologice……113
Variante actuale ale Irmosului Învierii în cântarea de strană din Ardeal……121
Câteva observaţii generale privind variantele prezentate şi scurte concluzii……161
Anexă (exemple)……163

C. ALTE STUDII DE TEOLOGIE A CÂNTĂRII BISERICEŞTI

Cântarea în Biserica Ortodoxă Română ca expresie a identităţii naţionale……..……..184
Istorie……184
Identitate naţională şi unitate creştină (ortodoxă)……185
Identitate şi unitate naţională……187
Alte provocări istorice în raport cu identitatea cântării în Biserica Ortodoxă Română……189
Concluzii……190
Tradiţie şi înnoire în cântarea bisericească românească……..191
Muzica bisericească ortodoxă în România înainte şi după schimbările din 1989……..198
Preliminarii……198
Cântarea în Biserica Ortodoxă Română în perioada de după cel de-al doilea război mondial, până în 1989: eforturile de uniformizare a cântării……201
Cântarea în Biserica Ortodoxă Română după 1989……205
Preocupări de muzicologie bisericească şi bizantină înainte şi după 1989……210
Concluzii……217
Cultivarea cântării bisericeşti în condiţii pluriconfesionale şi multiculturale……218
Aspecte teologice non-textuale în cântarea liturgică a Bisericii Ortodoxe……225

Refuzul instrumentului (muzical în Biserica Ortodoxă).
O mărturie liturgică ortodoxă în lumea post-modernă
(Aspecte teologice şi antropologice)……234

D. TRADUCERI ŞI REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE

The Evolution of the Church Chant of the Byzantine Tradition -
- Orality and Uniformness……244
Summary (p.26-43)……244
Systematic Research and Valorisation concerning
the Treasure of Orality of the Chant
in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu……246
Summary (p.44-56)……246
Résumé (p.44-56)……246
Zusammenfassung (S.44-56)……247
Orality Aspects of the Transylvanian Plainsong……249
Summary (p.57-70)……249
Orality Aspects in Dimitrie Cunţan's Book of Church Singing……250
Summary (p.78-87)……250
Considerations on the Orality
of Present-Day Transylvanian Chant……251
Summary (p.88-98)……251
Der Gesang in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche
als Ausdruck Nationaler Identität……252
Geschichte……252
Nationale Identität und christliche (orthodoxe) Einheit ….253
Identität und nationale Einheit ……255
Andere historische Verhältnise zur Identität des Gesanges
in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche ……258
Schlußfolgerunen……259
Die orthodoxe Kirchenmusik in Rumänien
vor und nach der Wende von 1989……260
Einleitung……260
Der Gesang in der rumänischen orthodoxen Kirche
nach dem 2.Weltkrieg und bis 1989: die
Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Gesangs……263
Der Gesang in der rumänischen orthodoxen Kirche
nach 1989……269
Kirchlich-musikwissenschaftliche Beschäftigungen
îmit der byzantinischen Musik vor und nach 1989……274
Schlussfolgerungen……283

Theologische nicht-textuelle Aspekte im liturgischen Gesang der Orthodoxen Kirche……284

Note referitoare la studiile cuprinse în acest volum…….....295

A. ORALITATEA CÂNTĂRII BISERICEŞTI

ORALITATEA[1] CÂNTĂRII LITURGICE ORTODOXE ŞI NOTAŢIA MUZICALĂ

Un fapt ce atrage atenţia celor care se ocupă cu studiul istoric al cântării în Răsăritul creştin este apariţia relativ târzie a manuscriselor cu notaţie muzicală.

Pentru primele secole creştine documentele muzicale sunt de fapt surprinzător de puţine chiar pentru întreaga creştinătate, studiul textelor epocii ducând către o concluzie inevitabilă: „un element important lipseşte întotdeauna: notatia muzicală."[2]

Pentru notaţia neumatică bizantină cercetările sunt nevoite să înceapă din sec.al IX-lea, de când datează primul manuscris muzical al unui *Irmologhion*[3], în timp ce pentru notaţia ecfonetică putem avansa, destul de ipotetic, până spre sfârşitul sec.al IV-lea, când pare probabil a fi fost introdusă în textele creştine[4]. În fapt, în faza sa timpurie

---

[1]Sensul *oralităţii* cântării liturgice ortodoxe în acest capitol este în bună măsură cel indicat de Gheorghe Ciobanu, (în) *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol. „Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: [în cântarea bizantină, ce stă la baza cântării liturgice ortodoxe] „de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această traditie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună. Probabil I.D.Petrescu avea dreptate când afirma: «[...] în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales *orală* (s.n.)» (apud I.D.Petrescu, *Etudes de paleographie musicale byzantine*, Bukarest, 1967, p.12)."

[2]Théodore Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.VIII.

[3]Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.249.

[4]Carsten Höeg, *La Notation Ekphonetique*, în seria „Monumenta Musicae Byzantinae" Subsidia, vol.I, fasc.2, Copenhague, 1935, p.38 ş.u., cf.Egon Wellesz, *op.cit.* p.246 ş.u.

sistemul neumatic bizantin nu se deosebea prea mult de cel ecfonetic[5], cele două sisteme evoluînd şi paralel[6], iar cel neumatic preluând uneori semne de la cel ecfonetic, mai vechi[7].

O explicaţie a lipsei documentelor cu notaţie muzicală pentru secolele mai timpurii ar fi prigoana iconoclastă a secolelor VIII-IX, cu care ocazie s-ar fi distrus şi toate (!) manuscrisele muzicale din cauza miniaturilor de icoane cu care erau împodobite[8], sau datorită altor nenorociri istorice şi catastrofe naturale - de exemplu, pentru secolele de început ale cântarii ortodoxe ruse[9].

Dar această explicatie nu stă cu totul în picioare, deoarece, pe de o parte, primitivitatea relativă a notaţiei primelor manuscrise muzicale păstrate în cazul cântării bizantine - cu imprecizia intervalică[10] a scrierii provenite din semnele prozodice greceşti[11], a căror inventare este atribuita lui Aristofan din Bizantium, în sec. al II-lea î.H.[12] - ar putea demonstra lipsa unui interes deosebit pentru dezvoltarea unei notaţii foarte precise a cântării bisericeşti în primele (totusi !) *opt* secole, deşi notaţia muzicală grecească antică aplicată la un text creştin este dovedită încă din sec.III-IV[13]. Această lipsă de interes ca şi atitudine faţă de perfecţionarea scrierii muzicale ar putea fi o explicaţie, dacă nu a lipsei totale a manuscriselor muzicale înainte de sec.al IX-lea, cel puţin a existenţei unui număr foarte redus.

Lipsa receptivităţii primilor creştini, dar şi mai târziu, până în Evul mediu apusean, faţă de notaţia muzicală a antichităţii cu care au

---

[5]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.268.
[6]*Ibid.*, p.257.
[7]*Ibid.*, p.274.
[8]*Ibid.*, p.169 ş.u.
[9]Wastschenko Michail Iwanowitsch, *Zur Frage des Ursprungs und der Entwicklung der früheren Formen des russischen kirklichen Gesangs (Historiographischer Aspekt)*, Millenium of the Baptism of Russia - Third International Church Study Conference "Russian Orthodox Liturgical Life and Art", Leningrad, Jan.31-Feb.5, 1988., p.3, mss.dact.
[10]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.261.
[11]*Ibid.*, p.246.
[12]*Ibid.*, p.249.
[13]Théodore Gérold, *op.cit.*, p.44 ş.u.; Egon Wellesz, *op.cit.*, p.152-156.

venit în contact[14], poate fi şi consecinţa unei atitudini de natură spirituală, legată de refuzul folosirii instrumentelor muzicale - notaţia alfabetică a vechilor greci avea un pronunţat caracter instrumental - şi de orientarea pronunţată a liturgismului creştin către *cuvânt* şi spre un *caracter vocal*[15].

Pe de altă parte, pentru anumite perioade s-au păstrat şi manuscrise doar cu *textele* literare ale cântarilor[16], dar care conţin numeroase indicaţii asupra glasurilor sau melodiilor-modele pe care trebuiau cântate. *Cântările* - ale căror *texte* se aflau în aceste culegeri fără notaţie muzicală, numite (dacă ne referim, spre ex., doar la cele în legătură cu Octoihul, înainte de structurarea sa actuala începând aproximativ cu sec.al XIV-lea[17]) *Stichero-kathismatarion* sau *Tropologion, Kondakarion, Kanonarion, Makaristarion* - puteau fi găsite *şi în culegerile corespondente cu notaţie (muzicală) neumatică* şi numite *Irmologhion* sau *Stihirar(ion)*[18]. Existenţa culegerilor liturgice de *texte* ale cântărilor, fără notaţie muzicală, indică faptul

---

[14]Continuitate în terminologie, chiar dacă cu sensuri schimbate, şi în preocupări muzicale teoretice se poate constata începând din antichitate şi apoi în cursul întregii istorii bizantine, după cum demonstrează studiile lui Christian Hannick, *Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der byzantinischen Musiktraktate*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 26.Band, Wien, 1977, p.169-184. şi Idem, *Byzantinische Musik*..., p.183-218. Cp. şi Klaus Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg, 1935, p.9, cf. căruia ar mai fi vorba, în afară de notaţia alfabetică grecească antică, şi de notaţia gnostică „a celor şapte vocale", cu un statut mai puţin clar - dar care poate fi luată într-o oarecare măsură în consideraţie, mai ales fiind ştiut că în primele secole creştinii au venit în contact şi cu speculaţiile cosmologice şi alfabetico-mistice ale curentelor gnostice.

[15]*Ibid*., p.20-22.

[16]Spre ex., într-o aceeaşi pagină în care deplânge pierderea totală, în prigoana iconoclastă, a manuscriselor cu (eventuala) notaţie muzicală, Egon Wellesz, *op cit*., p.170, vorbeşte mai departe de alte „manuscrise care au scăpat distrugerii", pentru a fi copiate şi împodobite ulterior în mănăstiri, între care vor fi fost, foarte probabil, şi manuscrise care să fi transmis textele păstrate ale cântărilor - cum ar fi condacele lui Roman Melodul, menţionate în textul la care ne-am referit.

[17]Christian Hannick, *Studien zu den Anastasima in den sinaitischen Handschriften*, Diss., Wien, 1969 (mss.dact.), p.7.

[18]*Ibid*., p.8-10; Idem, *Le texte de l'Oktoechos*, partea a doua a studiului introductiv la *Dimanche, office selon les huit tons - Oktoichos*, în "La prière des Églises de rite byzantin", 3, Chevetogne (1971), p.41-43.

folosirii lor într-o largă măsură în forma aceasta, într-o practică curentă de factură *orală* a cântării bisericeşti[19].

De fapt, întâlnim o situaţie asemănătoare celei de astăzi, când Octoihul, Mineiele, Triodul, Penticostarul şi alte cărţi de slujbă, deşi fără notaţie muzicală, conţin numeroase indicaţii asupra glasurilor şi melodiilor (podobii, asemănânde) ce trebuie a fi folosite, şi care se presupun a fi cunoscute dinainte, *pe dinafară*, ca formule şi melodii.

Astfel încât, se poate vorbi despre o predominaţa a unei anumite tradiţii *orale* a cântării bisericeşti (liturgice), mai ales în epocile de început - dar păstrată şi mai târziu, până astăzi - „puţinele exemplare ale cărţilor cu notaţie muzicală servind doar ca şi ghid mnemotehnic în executarea cântărilor"[20].

*

Evoluţii aproximativ asemănătoare celor menţionate anterior se repetă şi în cazul *tipăriturilor* de muzică bisericească; abia în sec. al XIX-lea, la aproape patru secole de la apariţia tiparului (!) este tipărită prima carte de cântări în notaţie psaltică (neumatică bizantină) şi anume *Anastasimatarul* lui Petru Efesiul - Bucureşti, mai 1820 - după „sistima nouă" a reformei hrisantice[21]. Şi aceasta nu neapărat din cauza dificultăţilor tehnice, deoarece prima carte de muzică tipărită în lume datează din anul 1500, când Ottaviano dei Petrucci a tipărit la Veneţia *Harmonicae musices Odhecaton*, iar în părţile româneşti, la Braşov şi Sibiu, Johannes Honterus şi Gabriel Reilich tipăreau muzică deja în sec.al XVI-lea şi, respectiv, în sec.al XVII-lea[22].

---

[19]O prezentare rezumativă a unei asemenea situaţii la începuturile cântării în Biserica Rusă (sec.XI-XII) aflăm la Wastschenko Michail Iwanowitsch, *stud.cit.*, p.4-6.

[20]Metallow Wassili Michailowitsch, *Bogoslushebnoje penije Russkoj Zerkwi w period domongolskij*, M(oskwa), 1912, p.135, cf. Wastschenko Michail Iwanowitsch, *stud.cit.*, p.3.

[21]Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în „Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie" vol.III, Bucureşti. 1992, p.131; sau Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în „Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească", Bucureşti, 1985, p.82 ş.u.

[22]*Ibid.*, p.81 s.u.; Idem, *Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine*, în vol. idem („Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească"...), p.72, nota 7.

Tipăriturile psaltice vor vedea apoi lumina tiparului în anii imediat următori lucrării lui Petru Efesiul de la Bucureşti-1820: la Paris, 1821 (Chrisant), la Viena, 1823 (Macarie Ieromonahul), la Constantinopol, de la 1824 încoace[23].

Şi de asemenea în mod asemănător situaţiei manuscriselor, cărţi tipărite cuprinzând doar *textele* literare ale imnurilor pe cele opt ehuri sau glasuri apăruseră (în aproximativ aceeaşi sau într-o apropiată zonă românească) trei secole mai devreme - *Octoihul* publicat de Macarie la 1510[24] şi apoi, în repetate rânduri, de Coresi tot în cursul sec.al XVI-lea[25].

*

Dar şi după apariţia tiparului psaltic, două aspecte sunt de menţionat în mod special, care şi ele luminează raportul foarte „elastic", tot de factură orală, al cântării şi al cântăreţilor faţă de „litera scrisă".

Astfel, în Biserica Ortodoxă Română se poate observa o anume continuare a tradiţiei manuscrise, atât în secolul trecut, cât şi în secolul nostru, mai ales în prima sa parte[26], mulţi dintre psalţi alcătuindu-şi „culegeri" proprii, selective, de cântări. *Normarea* pe care o tipăritură foarte răspândită o poate impune, se manifestă în domeniul cântării încă destul de relativ. Cântăreţul preferă de multe ori adecvarea repertorială pe care i-o dictează practica vie a slujbelor.

De asemenea, „litera" tipăriturii muzicale este adesea interpretată în practică destul de liber, variaţiile introduse şi acumulate treptat ducând la schimbări şi chiar producând o oarecare evoluţie în

---

[23]Gheorghe Ciobanu, *stud.cit.,* p.131.

[24]Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Chişinau, 1993, p.174; primele ediţii în limba slavonă ale *Octoihului* fuseseră tiparite doar câţiva ani înainte, la Cracovia, în 1492 şi la Cetinje, în 1494, cf. Christian Hannick, *Le texte de l'Oktoechos...*, p.59.

[25]Gheorghe Ciobanu, *Muzica românească în secolul activităţii coresiene*, în „Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie" vol.III, Bucureşti, 1992, p.102.

[26]Numărul mare de manuscrise psaltice din această perioadă poate fi constatat consultând spre ex. *Indicele* („Psaltichii") la Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol.I (B.A.R. 1-1600), Bucureşti, 1978, p.417; vol.II (B.A.R. 1601-3100), Bucureşti, 1983, p.489; vol.III (B.A.R. 3101-4413), Bucureşti, 1987, p.482; vol.IV (B.A.R. 4414-5920), Bucureşti, 1992, p.528.

timp, adesea într-o continuitate a obisnuinţelor şi conform necesităţilor unei adecvări stilistic-interpretative locale[27], pe care intenţiile de *uniformizare*, prin tipărituri[28] sau şcoli de cântăreţi organizate unitar[29], nu le pot totdeauna regulariza[30].

În general, şi în domeniul cântării bisericeşti, *tendinţele de uniformizare* (urmând unui „principiu al stabilităţii şi uniformităţii cultului"[31]), atunci când sunt exagerate, ele nu sunt neapărat o expresie ideală a unităţii, ci mai curând o deformare a ei[32]. Într-un necesar *echilibru liturgic*[33] şi ca o sacramentală *recapitulare* a diversităţii[34], unitatea de credinţă şi de viaţă religioasă îşi găseşte adevărata expresie într-o uniformitate doar *relativă*[35]. În cadrul acesteia se poate vorbi, spre exemplu, despre *stabilitatea şi continuitatea tradiţiei bizantine* a

---

[27]Astfel, spre ex., formulele de aplicare „dupa D.Cunţanu", în culegerea de *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994, p.209-216, redau aplicarea practică *actuală* a glasurilor notate de D.Cunţanu spre sfârşitul secolului trecut, redate anterior (p.33-54) cf. Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri*, ed.III, Sibiu, 1932 (ed.IV, 1943).

[28]Cum au fost în Biserica Ortodoxă Română, la mijlocul secolului nostru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Bucureşti, 1953; *Utrenierul*, Bucureşti, 1954 şi *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Bucureşti, 1969.

[29]V., pentru Biserica Ortodoxa Română, *Legiuirile Bisericii Ortodoxe Române*, Bucureşti, 1953, p.101-120 („Şcolile de cântăreţi bisericeşti").

[30]În Biserica Ortodoxă Română, după cărţile de cântări *uniformizate* menţionate mai înainte, au apărut totuşi şi cărţi de cântări conţinând variante regionale ale cântării bisericeşti, precum: Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Timişoara, 1980 (pentru Banat) şi Ioan Bria, *Cântări la serviciile religioase*, Cluj-Napoca, 1988 (pentru Ardeal).

[31]Ene Branişte, *Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) şi revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox*, în „Ortodoxia", XXI (1969), nr.2, p.201.

[32]Evangelos Theodorou, *L'unité et le pluralisme liturgique*, în vol. „L'Eglise dans la liturgie" (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.377.

[33]Ene Branişte, *Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) şi revizuire (adaptare) în cult...*, p.204; v. şi Idem, *Cultul ortodox în cadrul lumii de azi - Opinii ale unui teolog român ortodox,* „Mitropolia Olteniei", XXVI (1974), nr.3-4, p.250 ş.u.

[34]Evangelos Theodorou, *L'unité et le pluralisme liturgique...*, p.377 ş.u.

[35]Ene Branişte, *Cultul ortodox în cadrul lumii de azi - Opinii ale unui teolog român ortodox...,* p.247.

cântării, ce poate fi urmărită sub diferitele sale aspecte particulare şi după reforma hrisantică de la sfârşitul sec.al XVIII-lea şi începutul sec.al XIX-lea[36], până la variantele de azi ale cântării liturgice din Biserica Ortodoxă[37] - la fel de bine ca şi în epoci mai îndepărtate[38].

*

Situaţia prezentată până acum poate fi pusă în legătură cu faptul că, în general, despre notaţia muzicală a cântării liturgice ortodoxe se pot spune aceleaşi lucruri ca şi despre *notaţia bizantină* (într-un sens istoric mai strict), care „era numai un *aide-mémoire* (un ajutor mnemotehnic) pentru cântăreţ, nu doar în stadiul timpuriu al notaţiei muzicale, când scara intervalelor nu era fixată, dar şi în notaţia sec.al XIII-lea, cu intervale fixate din punct de vedere teoretic. Cântăreţul care folosea cărţile de cântări cunoştea melodiile pe dinafară"[39]. Învăţând *oral* cântările, „de pe buzele învăţătorului" (aşa cum este cazul cântării bizantine timpurii)[40], „cântăreţii [...] aveau nevoie de ajutorul (guidance) (textului muzical-n.n.) [...] mai ales când un text nou era cântat pe melodia unei cântări mai vechi"[41].

*

Practica amintită în citatul de mai sus, a folosirii unei melodii mai vechi, bine cunoscute pe dinafară, pentru un text literar-liturgic nou, pare să fie una dintre cele mai vechi în Biserica creştină, după

---

[36]Jorgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, în seria „Monumenta Musicae Byzantinae" Subsidia, Vol.VII, Copenhagen, 1966, p.150.

[37]V.spre exemplu, în Biserica Greacă, la Markos Ph. Dragoumis, *The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church*, în „Studies în Eastern Chant", Vol.I, Oxford - New York, 1966 p.9-36.

[38]O situaţie interesantă întâlnim atunci când se poate considera că - cel puţin într-o anumită măsură - *tradiţia orală, mai stabilă* (!), este cea care normează „conversiunea" unor texte muzical-liturgice, dintr-o notaţie mai veche (bizantină arhaică - coislin) într-una mai nouă (medio-bizantină) cum este cazul unor cântări din *Codex Monasterii S.Sabbae 83*, cf. *Hirmologium Sabbaiticum* (Cod.Saba 83), Ed. Jorgen Raasted, în „Monumenta Musicae Byzantinae" Serie principale, vol.VIII, Pars Principalis et Pars Suppletoria (Prima, Secunda), Copenhague, 1968-1970.

[39]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.24 (tr.n.).

[40]*The Hymns of the Pentecostarium*, transcribed by H.J.W.Tillyard, în „Monumenta Musicae Byzantinae", Serie transcripta, vol.VII, Copenhagen, 1960, p.X.

[41]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.268 (tr.n.).

cum pare a arăta prezenţa ei în Bisericile vechi-orientale[42]. Şi ea indică tot în sensul unei *oralităţi* muzicale - în care scrisul, notaţia muzicală, are doar un rol mnemotehnic - la fel ca şi structurarea specifică a fiecarui glas bizantin în parte, constituit dintr-un grup de *formule melodice*, fie de fixare iniţială a intonaţiei, sau de aplicare curentă[43], cu un caracter deosebit de cele ale altor glasuri[44], şi care pot fi folosite în funcţie de text[45] - *principiu structural* ce s-a transmis prin tradiţie tuturor tipurilor de cântare ortodoxă, chiar dacă formulele sunt deosebite[46]. Este vorba, desigur, de cântarea tradiţională „de strană" sau de cea „de obşte", iar nu de lucrările corale armonic-polifonice, de influenţă apuseană şi cu un caracter mai mult „concertant", compuse special, de obicei pentru Sfânta Liturghie, începând cu sec.XVIII-XIX - mai întâi în Biserica Rusă[47], apoi şi în altele (Biserica Română etc.)[48].

Grupurile de formule pot fi memorate relativ uşor, pentru a fi aplicate practic pe orice text liturgic, conform stilului adecvat, irmologic sau stihiraric, nefiind neapărat necesară vreo notaţie muzicală. Necesitatea acesteia apare mai ales atunci când trebuie păstrată cumva în scris o melodică mai complicată şi mai puţin repetitivă, mai individualizată pentru o anumită cântare - care este mult mai greu de memorat, la modul comun.

---

[42]Cf.Klaus Wachsmann, *op.cit.*, p.51-53 (unde este indicată şi literatură).

[43]*Ibid.*, p.54-56.

[44]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.325 ş.u.: „construcţia melodiei [în muzica bisericească bizantină] se baza pe combinarea şi legarea împreună a unui oarecare număr de formule melodice caracteristice ale modului (glasului) în care cântarea era compusă. Modul [...] nu este doar o gamă („scale"), ci suma tuturor formulelor care constituie calitatea unui Eh. Această definiţie este în conformitate cu cea dată de Chrysanthe de Madythe în a sa *Mega Teorêtikon tis mousikês*, Trieste, 1832, p.19" (tr.n.); v. şi *Ibid.* (E.Wellesz, *op.cit.*), p.340.

[45]*Ibid.*, p.349 ş.u.

[46]Exemple de formule melodice ale glasurilor: pentru muzica bizantină în *Ibid.*, p.411-427; pentru muzica bisericească rusă în J.B.Rebours, *Traité de psaltique - Théorie et practique du chant dans l'Église Grecque*, Paris, 1906, p.260-268; pentru cântarea ortodoxă românească în I.Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică)*, Bucureşti, 1939, p.35-65.

[47]N.Trubeţkoi, *Cântarea bisericească ortodoxă rusă*, în „Ortodoxia", XII (1960), nr.3 (după „Revista Patriarhiei din Moscova", 1959, nr.10-12), p.453.

[48]Nicu Moldoveanu, *Cântarea bisericească la români în sec.al XIX-lea*, partea a doua, în „Glasul Bisericii", XLII (1983), nr.9-12, p.607 ş.u.

*

În legatură cu cele arătate mai înainte, trebuie menţionată şi perfecţionarea în Răsărit (Bizanţ) a unei tradiţii *chironomice*[49] - în care conducătorul grupului de cântăreţi se folosea de o „combinaţie între dirijatul în sens modern şi o gestică cu rol de ghid mnemonic, pentru (ceilalţi) cântăreţi, care cântau *pe dinafară* (s.n.)"[50]. Aceasta vorbeşte tot despre o tradiţie orală generală, la fel ca şi caracterul care ar putea fi numit *stenografic*, ce face necesară o „exegeză" îndeosebi a „semnelor mari" - şi ele în legătură cu tradiţia chironomică - şi care implică, iarăşi, o oarecare „mnemonică", asociată totdeauna *oralităţii*, în cazul vechii notaţii bizantine, dinainte de reforma hrisantică[51].

*

Dar oralitatea cântării liturgice ortodoxe, pe care am circumscris-o sub câteva aspecte caracteristice şi care acoperă un spaţiu istoric suficient de larg pentru a fi considerată un element de identitate, privită sub aspect liturgic, dezvăluie şi alte conexiuni. Ea spune ceva despre o anumită concepere a cântării mai ales ca şi (sau *în*) *act* şi despre distincţia necesară între *textul* literar şi muzical al cântării şi *actul* cântării.

La fel ca şi *muzica*, ce *există* - sau îşi certifică existenţa - doar în măsura manifestării sale *sonore*[52], şi cuvântul sau cântarea, *liturgic*, au nevoie de o „întrupare" verbală, vocală[53].

Într-o ordine a simbolismului liturgic în care cântarea, ca act liturgic (în cadrul liturgic general), vorbeşte despre Dumnezeire într-o spontaneitate normală a cuvântării (glăsuirii), *textul scris* poate introduce încă o treaptă intermediară. Însă „mediile" („intermediare“) au de obicei o tendinţă de autonomizare, de a fi luate „în sine". Astfel,

---

[49]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.287 ş.u.

[50]*Ibid.*, p.288 (tr.n.).

[51]Gregorios Th.Stathis, *An Analysis of the Sticheron Tsn ílion krypsanta by Germanos, Bishop of New Patres - The Old "Synoptic" and the New "Analytical" Method of Byzantine Notation*, în „Studies în Eastern Chant”, vol.IV, New York, 1979, p.180-186.

[52]Heinz-Gert Freimuth, *Gotteserfahrung in der Musik*, Zürich, Einsiedeln, Köln, 1983, p.16.

[53]Claude Duchesneau, Michel Veuthey, *Musique et liturgie* (Le document *Universa Laus*), Paris, 1988, p.142.

spre exemplu, Sfânta Scriptură, tiparită şi folosită *doar* pentru lectura particulară, deci scoasă din cadrul liturgic de propovăduire şi de receptare a Revelaţiei, poate deveni *o carte*, eventual idolatrizată, textul în sine putând fi *interpretat* foarte posibil greşit, la modul subiectiv, în lipsa criteriului *liturgic* - care este *bisericesc*, în sensul relaţiei fundamentale între Liturghie şi Biserică. Probabil nu întâmplător, în secolul nostru, abandonarea modurilor de transmitere orală - „faţă către faţă" (I Cor.13,12) şi „gură către gură" (III Ioan 14), caracteristice liturgicului - în favoarea transmisiei informatice, adesea aproape exclusiv noţională, de tip enciclopedic, de fişier sau bancă de date[54] poate fi pus în legătură, mai ales în Apus, cu o *criză* liturgică.

Aceste riscuri sunt evitate tocmai de modul cât mai direct, *i-mediat* de împărtăşire din realitatea dumnezeiască a simbolului liturgic autentic, iar „i-medierea" cântării liturgice constă şi în oralitatea sa. Aceasta face parte din caracterul *viu* al slujbelor, care cere imperios - şi *realizează* totodată - adecvarea, de asemenea vie, a formelor, în particular ale cântării, conform *vieţii* Duhului - în sensul avertismentelor neo-testamentare referitoare la „litera (care) ucide, iar duhul face viu" (II Cor.3,6) şi la neputinţa cărţilor de a cuprinde „necuprinsul" dumnezeiesc („sunt şi alte multe lucruri pe care le-a facut Iisus şi care, dacă s-ar fi scris cu de-amănuntul, cred că lumea aceasta n-ar cuprinde cărţile ce s-ar fi scris" In.21,25), ceea ce poate fi pus în legătură şi cu oralitatea iniţială a tradiţiei evanghelice[55]. În general, este vorba dspre Tradiţia Bisericii, unde, după cuvintele Sfântului Vasile cel Mare, „nu-mi va ajunge o zi ca să vorbesc despre învăţăturile *nescrise* (s.n.) ale Bisericii [...], când există atâtea (învăţături) nescrise, care au atâta însemnătate pentru credinţă"[56].

În sensul acesta, în unele perioade ale istoriei sale, notaţia muzicală răsăriteană a evoluat într-o direcţie cu totul diferită, în comparaţie cu notaţia muzicală apuseană. Astfel, spre exemplu în epoca modernă, reforma hrisantică a simplificat o notaţie prea

---

[54] *Ibid.*, p.142 ş.u.

[55] Evangelos Theodorou, *L'unité et le pluralisme liturgique...*, p.382.

[56] Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh,* în „Scrieri", Partea a treia, trad. de Constantin Corniţescu şi Teodor Bodogae, PSB nr.12, Bucureşti, 1988, p.81 (PG 32,192 ş.u.).

complicată, ce încuraja virtuozităţi vocale personale uneori cu o discutabilă valoare liturgică[57], în timp ce notaţia muzicală occidentală - laică, evoluând într-un ambient aliturgic - a devenit tot mai sofisticată în formă, căutând să surprindă până la cel mai mic amănunt fenomenul sonor, fizic-acustic (deci în special „forma" sonoră exterioară, considerată capabilă să inducă singură „conţinutul" spiritual)[58], culminând cu dezvoltarea instrumentelor tehnice actuale de *înregistra*re a sunetului, care *(în)scriu* tot mai perfect fenomenul sonor - pe disc sau pe bandă, material sau magnetic - până în intimitatea vibraţiilor sale.

În acest caz este vorba, în ultimă instanţă, de o exacerbare aproape magică a virtuţilor *instrumentale* ale scrisului, ale cărţii scrise, ale „literei", care în cazul notaţiei muzicale evoluate tinde să surprindă cât mai perfect „înfăţişarea", expresia sonoră a „întrupării" melodiei, a cuvântului în forma sa melodică.

Dar rostul cântării, asemănător celorlalte componente simbolice în cadrul liturgic, este mai puţin reproducerea sonoră cât mai perfectă a vreunor „scrieri" muzicale, cât revelarea înţelesurilor mântuitoare, în Duhul Tradiţiei neîntrerupte a Bisericii.

*

Reîntâlnirea culturală dintre Răsărit şi Apus în ultimele câteva secole, care a implicat şi aşezarea faţă în faţă a celor două tradiţii liturgice muzicale, a declanşat o diversitate de fenomene, între care preluarea unor stiluri noi de cântare sau adoptarea unei notaţii muzicale diferite.

În felul acesta, după ce mai întâi Biserica Ortodoxă Rusă, iar apoi şi alte Biserici Ortodoxe au adoptat cântarea polifonico-armonică, în paralel şi odată cu predarea ei în şcoli şi *notaţia occidentală* s-a răspândit tot mai mult în Răsărit.

Acolo unde totuşi cântarea de tradiţie bizantină s-a menţinut în continuare, în pofida tuturor vitregiilor politice[59] şi culturale[60], aşa cum

---

[57]Constantin Floros, *Einführung in die Neumenkunde*, Wilhelmshaven, 1980, p.36.

[58]Adrian Iorgulescu, *Timpul şi comunicarea muzicală*, Bucureşti, 1991, p.327.

[59]V. legile ce defavorizau cântarea psaltică tradiţională şi chiar impuneau forţat cântarea armonică de influenţă apuseană în Biserica Ortodoxă Română, la mijlocul secolului trecut, în Grăjdian Vasile, *Legislaţia lui A.I.Cuza şi evoluţia cântării*

a fost cazul Bisericii Ortodoxe Române, a apărut problema „armonizării" celor două tradiţii muzicale, răsăriteană şi apuseană. În privinţa notaţiei muzicale, relaţia dintre notaţia neumatică de origine bizantină şi cea occidentală (liniară, pe portativ) a evoluat mai ales în sensul *transcrierii* celei răsăritene pe portativul apusean, mai puţin invers[61].

Întrebarea *dacă* şi *în ce masură* această transcriere este posibilă şi recomandabilă a cerut un răspuns cât mai adecvat nevoilor bisericeşti-liturgice[62].

În acelaşi timp trebuie observat că, în afară de discuţiile şi încercările din interiorul Bisericii Ortodoxe privind transcrierea cântărilor liturgice, au mai existat şi preocupările muzicologilor

---

bisericeşti, în „Studii şi cercetări de istoria artei" (seria - teatru, muzică, cinematografie), tomul 40, 1993, p.13-17.

[60]Mihail Gr.Posluşnicu, (în) *Istoria musicei la români*, Bucureşti, 1928, p.23, rezuma astfel situaţia: „la înfiinţarea conservatoarelor de muzică [...] toţi tinerii cu dispoziţiuni muzicale alese, cu voci distinse şi chiar tinerii psalţi ai bisericilor capitalei au alergat să-şi asimileze arta muzicală occidentală. Aceasta a fost una dintre cauzele principale care a determinat ca distinsa demnitate de psalt bisericesc care, până la acea dată, era demn apreciată, sa decadă zi cu zi, şi lipsa elementelor muzicale să se simta tot mai mult în Biserica Română. Secularizându-se apoi averile mănăstirilor, mitropoliile şi episcopiile, din lipsă de fonduri, sunt nevoite a desfiinţa scolile lor de psaltichie, cari creeau, în adevăr, elemente destoinice şi calitative în executarea musichiei. În lipsa acestora, acum credincioşii nu mai agreau orice element aflător la strana bisericii, şi încep a prefera locaşele sfinte unde muzica occidentală, prin alcătuire de coruri armonice, începe a lua, din ce în ce, proporţii mai mari. [...] [Lipsa unei remuneraţii demne şi, la 1875, desfiinţarea procedeului concursurilor - n.n.] a determinat decăderea de astăzi a acestui corp muzical [al psalţilor - n.n.], spre paguba bisericii şi jignirea moralei creştineşti. La 1901 s-a mai încercat o reabilitare a acestor profesionişti, înfiinţându-se în acest scop o catedră de muzică bisericească la Academia de muzică şi artă dramatică din Bucureşti [...] [şi] o catedră similară la Conservatorul din Bucureşti. N-au fost însă decât paliative, catedrele defiinţându-se din lipsă de elevi."

[61]De ex. armonizările pe notaţie psaltică la Ion Popescu-Pasărea, *Cântările Sfintei Liturghii scrise pe muzică bisericească şi armonizate pe 2 voci*, Bucureşti, 1924.

[62]În Biserica Ortodoxă Română: Ion Popescu-Pasărea, *Problema transcrierii muzicii psaltice*, „Cultura", XXV (1936), nr.9-11, p.19, col.II.; I.D.Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, 1937 (extras din „Biserica Ortodoxă Română" nr.1-2, 1937).

apuseni pentru descifrarea vechilor manuscrise muzicale bizantine[63], acestea însă legate mai mult de interesul cunoaşterii pur ştiintifice şi mai puţin (sau chiar deloc) legate de viaţa liturgică concretă a Bisericii.

De asemenea, mai trebuie menţionat şi faptul că, pe de o parte, există chiar o istorie mai îndepărtată a acestor preocupări, dacă luăm în consideraţie activitatea lui Hieronymus Tragodistes[64], care încă în sec. al XVI-lea stabilea o oarecare corespondenţă între cele două feluri de notaţii, în formele contemporane lui. Iar pe de altă parte, reforma hrisantică de la sfârşitul sec.al XVIII-lea şi începutul sec.al XIX-lea - prin simplificarea hotărâtă a notaţiei răsăritene, odată cu reducerea importantă mai ales a numărului semnelor mari - venea şi ea oarecum, se poate spune, în întâmpinarea eventualelor eforturi ulterioare de transcriere[65], fiind mult uşurata corespondenţa „notelor" apusene cu „semnele" bizantine. Simplificarea pe care a operat-o reforma hrisantică în scrierea psaltică urmarea şi ea mai ales considerente practice: pentru tipărire, învăţare şi solfegiere[66].

Concluziile celor care s-au ocupat, fie din nevoi bisericeşti, fie pentru studiul ştiinţific, de transcrierea cântărilor bisericeşti pot fi rezumate, într-o oarecare măsură, în afirmarea posibilităţii limitate de stabilire a unei corespondenţe aproximative între cele două sisteme de notaţie[67]. Totodată „este absolut necesar să se păstreze scrierea

---

[63]Literatură legată de această problemă: H.J.W. Tillyard, *Handbook of The Middle Byzantine Musical Notation*, în „Monumenta Musicae Byzantinae" Subsidia, vol.I, fasc.1, Copenhague, 1935; Egon Wellesz, *op.cit.*; Constantin Floros, *Einführung in die Neumenkunde*, Wilhelmshaven, 1980; Idem, *Universale Neumenkunde*, Kassel, 1970.

[64]Hieronymus Tragodistes, *Über das Erfordernis von Schriftzeichnen für die Musik der Griechen*, herausgegeben von Bjarne Schartau, în „Monumenta Musicae Byzantinae" - Corpus Scriptorum de re musica, Band III, Wien, 1990.

[65]Spiritul de reformă a notaţiei răsăritene într-un sens mai occidental apare de exemplu şi în încercările lui Agapie Paliermul sau cele ale lui Petre Efesiul, care a tipărit şi trei cărţi în acest sens, de elaborare a unui sistem *alfabetic* de notaţie muzicală, la începutul sec.al XIX.lea, cf.Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)...*, p.90.

[66]H.J.W. Tillyard, *Handbook of The Middle Byzantine Musical Notation…*, Copenhague, 1935, p.16.

[67]Ion Popescu Pasărea, *Problema transcrierii muzicii psaltice...*, loc.cit. (p.19, col.II): „transcrierea muzicii psaltice se poate face, însă nu exact, acele nuanţe particulare

psaltică, fiindcă: 1.este garanţia autenticităţii şi clasicităţii acestei muzici şi 2.numai astfel se poate cerceta şi verifica la origine cântarea psaltică, ce poate evolua şi, transcriind-o mereu, poate deveni chiar un hibrid fără valoare, faţă cu progresele muzicale."[68]

Dificultăţile transcrierii cântărilor bizantine în notaţia occidentală apare mai limpede dacă se ia în consideraţie ansamblul tradiţiilor muzical-culturale şi spirituale în care se încadrează cele două sisteme de notaţie. Mai ales sistemele intonaţionale occidentale, şi în special cel temperat, cu obiectivările lor *instrumentale*[69], pot reda dificil subtilităţile microtonale ale unei arte prin excelenţă *vocale*, ce s-au transmis îndeosebi pe cale orală[70]. Pentru că „muzica bizantină [...] *deţine organic, în trupul sau, microtoniile*. Nedezvoltându-se în forme armonice şi polifonice proprii, valenţele expresive ale acestei arte au crescut - ca o compensaţie - în planurile şi substanţa melodică, unde îşi duc viaţa lor şi microtoniile. Într-adevăr, partea originală a diastematicii bizantine - în speţă a melodicii sale - constă, printre altele, în aceea că utilizează - în afara intervalelor obişnuite muzicii apusene - şi intervale mai mici decât semitonul [...]. Este greu să se determine cu precizie mărimea acustică a acestor microtonii - uneori sunt de dimensiuni nemăsurabile [...]. Ele trebuie acceptate ca atare [...], venind firesc *din practica artistică vie, concretă* (s.n.)"[71]. Astfel încât, sistemele de notaţie au valoare mai ales în cadrul *practicii*

---

exprimate în scrierea psaltică, ce formează însuşi stilul ei, nu se pot traduce exact în scrierea modernă, cu notele de amănunt, chiar dacă am introduce noi semne.

Se pot transcrie totuşi bucăţi uşoare de muzică psaltică, în special cele irmologice, pentru popularizare, ca şi diferite fragmente de cântări care pot servi ca motive pentru compoziţii muzicale."

[68]*Ibid.*, loc.cit.; în legătură cu importanţa notaţiei psaltice *actuale* pentru „cercetarea şi verificarea la origine a cântării psaltice", cp. Gheorghe Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle...*, p.32: „Trebuie studiată vechea tradiţie (a cântării răsăritene - n.n.) mai profund. Aceasta nu este posibil decât treptat, pornind de la tradiţia actuală (ce include şi notaţia psaltică în uz - n.n.) înspre vremea îndepărtată a începutului muzicii bizantine"(tr.n.).

[69]Dem.Urmă, *op.cit.*, p.505-507.

[70]V. dificultăţile unei transcrieri *fidele* în notaţia occidentală a unei înregistrări fonografice orientale la Carsten Höeg, *La Notation Ekphonetique…*, p.132-135.

[71]Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Bucureşti, 1981, p.32-34.

muzicale a epocii respective[72], nepotrivirile intonaţionale sau corespondenţele intonaţionale aproximative fiind de mult observate în cazul transcrierilor între sisteme diferite de notaţie muzicală[73].

Şi chiar dacă „oralitatea tradiţiei muzicale bizantine nu este cu totul în afară de posibilitatea cercetării sistematice"[74], ea ţine de dificultăţile cercetării unei muzici „străine" şi ale încercării „de a sesiza miezul deosebirii"[75] faţă de perspectiva obişnuită a muzicii occidentale, care de atâtea ori a deformat percepţia autentică a Tradiţiei Bizantine[76]. Uneori neputinţa „traducerii" discursive a spiritului cântării psaltice într-o terminologie ştiinţifică occidentală a făcut ca *oralitatea* acestei cântări să fie caracterizat ca şi un întâmplător „fie cum o fi" („laisser aller")[77].

*

În ultimă instanţă se poate spune ca în viaţa liturgică a Bisericii nu doar perfecţiunea vreunei *forme* muzicale, verbal-literare sau liturgice este cea care contează, la modul exclusiv - şi deci ar trebui *în-scrisă* cât mai desavârşit (dincolo de grija cuvenită evlaviei normale) - ci *prezenţa Duhului* este cea care *in-formează* sufletul omului în Taina Slujbelor Bisericii, întru expresia firească a simboalelor liturgice, între care se numără şi cântarea.

---

[72]Thrasybulos G.Georgiades, *Bemerkungen zur Erforschung der Byzantinischen Kirchenmusik*, în vol."Kleine Schriften" (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 26), Tutzing, 1977, p.196.

[73]J.B. Rebours, *op.cit.*, p.36.

[74]Jorgen Raasted, *Some Reflections on Byzantine Musical Style*, în „Studies în Eastern Chant", vol.I, Oxford, 1966, p.66 (tr.n.).

[75]Thrasybulos G. Georgiades, *Bemerkungen zur Erforschung der Byzantinischen Kirchenmusik*..., p.193 (tr.n.).

[76]V. de ex. dificultăţile interpretării unei scrieri teoretice bizantine prin prisma mentalităţii raţionaliste a sec.al XVIII-lea, la Lukas Richter, „*Psellus' Treatrise on Music" in Mizler' "Bibliothek"*, în „Studies în Eastern Chant", vol.II, Oxford, 1971, p.112-128.

[77]J.B. Rebours, *Traité de psaltique. Theorie et practique du chant dans l'Église greque*..., p.239: „Muzica noastră (occidentală - n.n.) este mult prea precisă pentru a reda perfect «le laisser aller» inerent psalticii, «laisser aller» voit, care place orientalilor şi de care ei nu par să se poată dispensa"; cp.şi *Ibid.*, p.259 ş.u. (despre opinia sceptică a unui ortodox grec vis-a-vis de preparativele şi repetiţiile necesare în cazul cântării armonice).

Aici se aplică, într-un sens mai general, cele spuse de Sf.Vasile cel Mare despre felul cum „noi creştinii nu alegem [...] cuvintele pe care le folosim, nici nu urmărim aşezarea lor armonioasă. La noi nu sunt cizelări de cuvinte, nici nu căutam cuvinte care să sune frumos la ureche, ci, în orice împrejurare, preferăm cuvintele *cu înţeles bun* (s.n.)"[78], deoarece „cuvântul adevărat, care iese dintr-o minte sănătoasă, este şi grăieste totdeauna la fel despre aceleaşi lucruri; dar cuvântul felurit şi meşteşugit este foarte întortochiat şi lucrat cu grijă, ia nenumărate forme şi drumuri nebănuite, schimbându-se după gustul ascultătorilor."[79]

Perfecţionarea şi complicarea notaţiei muzicale a mers într-adevăr mână în mână cu dezvoltarea şi chiar sofisticarea pur muzicală, atât în Răsărit cât şi în Apus[80], uneori în cadrul unui proces mai larg de autonomizare a cântării şi muzicii vis-a-vis de actul liturgic[81], ceea ce, într-o oarecare măsură, putea duce şi la o înstrăinare de condiţia *liturgică* originară.

Dar în cadrul unui echilibru liturgic normal, în care se încadrează şi cântarea liturgică ortodoxă, *scrierea* (notaţia) ocupă poziţia secundă cuvenită şi, într-o anumită masură, *necesară*, corespunzătoare părţii văzute, trupeşti, a lumii şi a omului - ca şi a Bisericii şi a cultului - lăsând părţii nevăzute, spirituale, locul dintâi, mai importantă fiind „înscrierea" acesteia în sufletul, în inima omului - „în duh, nu în literă" (Rom.2,29).

---

[78]Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Hexaemeron (Om.VI. Despre facerea luminătorilor)*, în „Scrieri", Partea întâia, trad. de Dumitru Fecioru, „Părinţi şi Scriitori Bisericeşti", nr.17, Bucureşti, 1986, p.133 (PG 29,120 ş.u.).

[79]Idem, *Omilia a XII-a. La începutul Proverbelor*, în vol.idem („Scrieri", Partea întâia, trad. de Dumitru Fecioru, „Părinţi şi Scriitori Bisericeşti", nr.17, Bucureşti, 1986), p.475 (PG 31,400).

[80]V. comparaţia între dezvoltarea notaţiei „rotunde" şi a cântării calofonice în Răsărit, începând cu sec.al XII-lea, pe de o parte, şi dezvoltarea polifoniei şi adoptarea portativului în Apus, pe de altă parte, după ce „în Est ca şi în Vest, rapida creştere a repertoriului în cursul secolelor VII-VIII a însemnat pentru muzică sfârşitul tradiţiei orale şi începutul înregistrării în scris (written record)", cf. Oliver Strunk, *The Classification and Developement of the Early Byzantine Notations*, în „Essays on Music in the Byzantine World", New York, 1977, p.41 (tr.n.).

[81]Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.166.

Iar pentru cântarea liturgică ortodoxă rămân valabile o parte dintre concluziile lui I.D.Petrescu privind cântarea bizantină, cea care stă la originea celei ortodoxe actuale: „Muzica medievală bizantină consemnată în manuscrise nu este moartă. Ea nu este de domeniul arhivelor şi al arheologiei. Ea a supravieţuit Bizanţului şi trăieşte încă în Orientul creştin, păstrând grafia sa, formulele sale, indicaţiile sale modale şi cadenţele sale, ethosul său, sensul său. Ea a evoluat sub influenţa multor factori, care nu i-au alterat esenţa şi originalitatea [...]. Coroborând datele teoretice, manuscrisele notate şi tradiţia [...] [pentru] a înţelege mai bine această muzică [...], ea nu poate fi studiată în afara realităţilor vii care se leagă de trecutul acestei arte."[82]

[82]I.D.Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.223 (tr.n.).

ORALITATE ŞI UNIFORMIZARE ÎN EVOLUŢIA CÂNTĂRII BISERICEŞTI DE ORIGINE BIZANTINĂ

Tema prezentului simpozion, *Muzica bizantină - tradiţie şi evoluţie*[*], trezeşte în mod firesc întrebări legate de *tradiţia şi evoluţia cântării în Biserica Ortodoxă* (în particular în Biserica Ortodoxă Română), în ale cărei slujbe răsună o *cântare* care, în ceea ce are mai caracteristic, este în mod indiscutabil de origine *bizantină*.

Problematica este chiar mult mai serioasă din punct de vedere *bisericesc*, în măsura în care *tradiţia* cântării (de origine bizantină) se poate conexa cu aspectele (de permanenţă ale) *Tradiţiei* Bisericii, ale Sfintei Tradiţii, ce priveşte păstrarea şi predarea mai departe a adevărurilor revelate, esenţiale pentru mântuirea omului. Iar *evoluţia* cântării poate fi pusă în legătură cu adaptarea mesajului (Tradiţiei) Bisericii la *evoluţiile* lumii, la schimbările şi transformările acesteia.

În consideraţiile următoare ne vom referi la două aspecte ce caracterizează cântarea bisericească ortodoxă de origine bizantină, *oralitatea şi tendinţele de uniformizare*, a căror interacţiune complexă de-a lungul timpului definesc într-o bună măsură **spiritul** *tradiţiei şi evoluţiei cântării*[1] *post-bizantine* în Biserica Ortodoxă.

Timpul şi spaţiul de interes vor fi mai ales ultimele două (trei) secole ale realităţilor cântării în Biserica Ortodoxă Română, pentru care avem un număr sensibil mai mare de documente muzicale scrise, în special tipărituri, la care putem să ne referim în urmărirea fenomenelor.

Ţintind însă spre aceste realităţi post-bizantine româneşti (târzii) este inevitabil ca unele corelaţii să atingă şi alte perioade sau

---

[*] Este vorba despre tema celui de *Al 7-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină* («Muzica bizantină - tradiţie şi evoluţie), 12-14 mai 2000, Iaşi.

[1] Vom vorbi doar despre "cântare" (şi nu despre "muzică") în măsura în care în Biserica Ortodoxă *muzica* este doar *vocală*, adica este *cântare*.

spaţii geografice ale istoriei cântării bizantine şi post-bizantine sau chiar ale cântării creştine în general.

Tot ca o consideraţie preliminară, trebuie observat că şi "reciproca" afirmaţiei (făcută spre începutul acestui studiu) despre caracterul bizantin al culturii muzicale în Biserica Ortodoxă, este adevărată. Şi anume este vorba despre *caracterul bisericesc al culturii bizantine*.

Astfel, în măsura în care *cultura bizantină* s-a dezvoltat inseparabil legată de o importantă componentă *bisericească* - şi să nu uităm că *studiile de bizantinologie muzicală privesc aproape exclusiv cântarea* ***bisericească*** *bizantină*[2] - înţelegerea evoluţiilor acestei culturi nu este posibilă fără a ţine seama de aspectele bisericeşti.

Oralitatea tradiţiei

Cei care au studiat evoluţia culturii bizantine de-a lungul istoriei au remarcat ponderea importantă a *tradiţiei* şi a caracterului său *oral*[3].

În această privinţă, şi aplicat la domeniul *muzical*, un fapt mai concret ce atrage atenţia este apariţia relativ târzie în Răsăritul creştin a *scrierilor muzicale*, a manuscriselor cu notaţie muzicală. La modul general chiar, pentru primele secole creştine documentele muzicale sunt surprinzător de puţine pentru întreaga creştinătate, impunându-se ideea că ”un element important lipseşte întotdeauna: notaţia

---

[2]Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.1 ş.u.

[3]În acest sens putem relua încă o dată afirmaţia lui I.D.Petrescu (cu o aplicaţie particulară la domeniul muzical, ca parte a culturii bizantine) că "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât *tradiţia* (s.n.), mai ales *orală* (s.n.)", cf. (I.D.Petrescu) *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13 (trad.n.). Acelaşi lucru îl afirma mai târziu şi Gh.Ciobanu, atunci când arăta că în muzica bizantină "de la început a apărut o *tradiţie* (s.n.) care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această *tradiţie* (s.n.) a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună", cf. (Gh.Ciobanu) *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26 (trad.n.).

muzicală."[4] Iar pentru notaţia neumatică bizantină cercetările sunt nevoite să înceapă de prin sec.al IX-lea, de când s-au păstrat primele manuscrise muzicale[5]. Prigoana iconoclastă a secolelor VIII-IX, ce ar fi distrus toate (!) manuscrisele muzicale din cauza miniaturilor de icoane cu care erau împodobite[6]; sau alte nenorociri istorice şi catastrofe naturale (de exemplu, pentru secolele de început ale cântarii ortodoxe ruse[7]) sunt explicaţii care nu stau neapărat în picioare pentru lipsa documentelor cu notaţie muzicală în perioadele istorice respective.

Pe de altă parte, primitivitatea relativă a notaţiei primelor manuscrise muzicale păstrate în cazul cântării bizantine, cu imprecizia intervalică[8] a scrierii provenite din semnele prozodice greceşti[9], ar putea demonstra lipsa unui interes deosebit pentru dezvoltarea unei notaţii foarte precise a cântării bisericeşti în primele (totusi !) *opt* secole - din moment ce notaţia muzicală grecească antică (mult mai bine precizată) aplicată la un text creştin este dovedită încă din sec.III-IV[10]. Această lipsă de interes faţă de perfecţionarea scrierii muzicale ar putea fi şi ea o explicaţie, dacă nu pentru lipsa totală a manuscriselor muzicale înainte de sec.al IX-lea, cel puţin pentru existenţa unui număr foarte redus.

Lipsa receptivităţii primilor creştini (dar şi mai târziu, până în Evul mediu apusean) faţă de notaţia muzicală a antichităţii, cu care au venit în contact[11], poate fi şi consecinţa unei atitudini de natură

---

[4]Théodore Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.VIII.
[5]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.249.
[6]*Ibid.*, p.169 ş.u.
[7]Wastschenko Michail Iwanowitsch, *Zur Frage des Ursprungs und der Entwicklung der früheren Formen des russischen kirklichen +Gesangs (Historiographischer Aspekt)*, *Millenium of the Baptism of Russia* - Third International Church Study Conference "Russian Orthodox Liturgical Life and Art", Leningrad, Jan.31-Feb.5, 1988, p.3, mss.dact.
[8]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.261.
[9]*Ibid.*, p.246.
[10]Théodore Gérold, *op.cit.*, p.44 ş.u.; Egon Wellesz, *op.cit.*, p.152-156.
[11]Continuitate în terminologie (chiar dacă având sensuri schimbate) şi în preocupările muzicale teoretice se poate constata începând din antichitate şi apoi în cursul întregii istorii bizantine, după cum demonstrează studiile lui Christian Hannick, *Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der byzantinischen Musiktraktate*,

spirituală, legată de refuzul folosirii instrumentelor muzicale (notaţia alfabetică a vechilor greci avea un pronunţat caracter instrumental) şi de orientarea pronunţată a liturgismului creştin (cu *cântările* integrate lui) către *cuvânt* şi spre un *caracter vocal*[12].

Evoluţii aproximativ asemănătoare celor menţionate anterior se repetă şi în cazul *tipăriturilor* de muzică bisericească în Răsărit. Abia în sec. al XIX-lea, la aproape patru secole de la apariţia tiparului (!) este tipărită prima carte de cântări în notaţie psaltică (neumatică bizantină) şi anume *Anastasimatarul* lui Petru Efesiul - Bucureşti, mai 1820 - după "sistima nouă" a reformei hrisantice[13]. Şi aceasta nu neapărat din cauza dificultăţilor tehnice, deoarece prima carte de muzică tipărită în lume datează din anul 1500, când Ottaviano dei Petrucci a tipărit la Veneţia *Harmonicae musices Odhecaton*, iar în părţile româneşti, la Braşov şi Sibiu, Johannes Honterus şi Gabriel Reilich tipăreau muzică deja în sec.al XVI-lea şi, respectiv, în sec.al XVII-lea[14]. - După lucrarea lui Petru Efesiul de la Bucureşti, din 1820, alte tipărituri psaltice vor vedea apoi lumina tiparului în anii imediat

---

"Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 26.Band, Wien, 1977, p.169-184. şi Idem, *Byzantinische Musik*, stud. în Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt.12 - Byzantinisches Handbuch, Teil 5, 8.Kap.), München, 1978, p.183-218; cp. şi Klaus Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg, 1935, p.9, cf. căruia ar mai fi vorba, în afară de notaţia alfabetică grecească antică, şi de notaţia gnostică "a celor şapte vocale", cu un statut mai puţin clar - dar care poate fi luată într-o oarecare măsură în consideraţie, mai ales fiind ştiut că în primele secole creştinii au venit în contact şi cu speculaţiile cosmologice şi alfabetico-mistice ale curentelor gnostice.

[12] *Ibid.*, p.20-22.

[13] Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.III, Bucureşti. 1992, p.131; v.şi Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în "Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească", Bucureşti, 1985, p.82 ş.u.

[14] *Ibid.*, p.81 s.u.; idem, *Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine*, în vol. idem ("Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească"...), p.72, nota 7.

următori, la Paris, în 1821 (Chrisant), la Viena, în 1823 (Macarie Ieromonahul), la Constantinopol, începând cu anul 1824[15].

În toate aceste evoluţii, inevitabil asociate "tradiţiei orale" menţionate mai înainte, conotaţiile eclesiale ale culturii bizantine par să fie cel mai adesea determinante. Şi mergând până în prezent, unde Biserica Ortodoxă actuală este moştenitoarea şi continuatoarea, în bună măsură, a venerabilei culturi bizantine (la care s-au mai adăugat desigur şi alte influenţe), în ceea ce priveşte "oralitatea tradiţiei" se poate spune că aceasta s-a păstrat neschimbată în Răsărit, mai ales în virtutea temeliei sale bisericeşti.

De aceea, urmând şi noi conexării necesare între tradiţia orală a culturii bizantine (şi post-bizantine) şi dimensiunea sa bisericească, vom încerca o circumscriere a "oralităţii" *din punctul de vedere bisericesc* al "tradiţiei", deoarece se pare că mai ales în acest domeniu vom afla argumentele şi determinările pentru unele evoluţii mai importante ale cântării de origine bizantină - în particular pentru cele legate de oralitate şi de tendinţele de uniformizare…

*

Filiaţia latină a "oralităţii" (*oratio-nis*) ne trimite direct spre *facultatea de a vorbi, darul vorbirii, vorbire, limbă, limbaj, discurs, cuvântare…* şi chiar spre sensul bisericesc de *rugăciune*. În legătură cu acest din urmă sens, Sf.Atanasie cel Mare, prin secolul al IV-lea (atunci când începea să se plămădească ceea ce va constitui mai târziu cultura *bizantină* a Răsăritului) într-un *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului* spune despre oameni că Dumnezeu ”i-a făcut după chipul şi asemănarea Lui, împărtăşindu-le şi din puterea cuvântului Său [...], fiind ca un fel de umbre ale Cuvântului şi fiind cuvântători”[16].

Prin toate acestea *oralitatea* se asociază condiţiei fundamentale a omului de *fiinţă cuvântătoare*.

Odată cu apariţia *scrisului*, şi mai ales a *alfabetului* fonetic, ce încearcă să fixeze pe un suport material (doar !) realitatea sonoră,

---

[15]Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine...*, p.131.

[16]Sfântul . Sf.Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, trad. de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, în vol. ”Scrieri”, partea I, seria "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti", nr.15, Bucureşti, 1987, p.92 (PG 25,101).

acustică a vorbirii, *oralitatea* (ca referindu-se la faptul, *actul* exprimării *orale*) poate apărea ca fiind într-o oarecare opoziţie cu *scrierea*. Opoziţia apare mai ales atunci când se uită *deosebirea* (esenţială) dintre vorbirea vie şi scris, când se avasează prea mult în direcţia echivalării lor.

Şi avertismentele sunt numeroase cu privire la limitele scrisului, determinate de caraterul său *reducţionist*, în raport cu realitatea mult mai bogată a vorbirii, şi chiar în raport cu realitatea în general. Pentru a menţiona cateva dintre acestea şi rămânând în domeniul religios, spre exemplu Sf.Ioan spune în finalul Evangheliei sale că "Dar sunt şi alte multe lucruri pe care le-a făcut Iisus şi care, dacă s-ar fi scris cu de-amănuntul, cred că lumea aceasta n-ar cuprinde cărţile ce s-ar fi scris" (Ioan 21,25). Este o viziune fabuloasă, cosmică chiar, despre limitele "cărturăriei". (La un nivel mai paradoxal al speculaţiei, este vorba despre o oarecare negare a scrisului, chiar "din interiorul" scrierii care este Evangelia respectivă).

Tot el spune în ultimele sale epistole că "multe având a vă scrie, n-am voit să le scriu pe hârtie şi cu cerneală, ci nădăjduiesc să vin la voi şi să vorbesc *gură către gură* (s.n.) ca bucuria noastră să fie deplină" (2 Ioan 12), respectiv (în următoarea epistolă): "multe lucruri aveam să-ţi scriu; totuşi nu voiesc să ţi le scriu cu cerneală şi condei, ci nădăduiesc să te văd în curând, şi atunci vom grăi *gură către gură* (s.n.)" (3 Ioan 13-14).

"Gură către gură", ca un sărut şi ca o hrănire reciprocă… Astfel se pare că nu poate "bucuria noastră să fie deplină" atunci când comunicarea nu este "gură către gură" şi aceasta spune ceva şi despre condiţia (inter)*personală* a omului (şi a vorbirii lui), ca *prosopon*, "faţă către faţă".

Ce-i lipseşte "literei" scrisului explică foarte bine Sf.Apostol Pavel, atunci când spune (acelaşi paradox al negării scrisului dinăuntrul "scrisorii") că "litera ucide iar duhul face viu" (II Cor.3,6). Adica pentru exprimarea umană nu poate lipsi *duhul*, partea sufletească a omului, esenţială în unitatea structurii *trup-suflet* dăruită omului prin creaţie. Iar scrisului, ce poate fi relativ abstractizat de relaţia directă, personală ("gură către gură"), poate să-i lipsească în acest din urmă caz tocmai componenta spirituală, esenţială.

Toate acestea sunt aplicabile şi evoluţiilor *notaţiei muzicale* şi mai ales celei occidentale, care, evoluând adesea într-un ambient "laic" (profan, secularizat, deci mai puţin creştin-religios), a devenit tot mai sofisticată în formă, căutând să surprindă până în cel mai mic amănunt fenomenul sonor, fizic-acustic (deci în special ”forma” sonoră exterioară, considerată capabilă să inducă singură ”conţinutul” spiritual)[17], culminând cu dezvoltarea "(mass) mediilor" şi instrumentelor tehnice actuale de *înregistra*re a sunetului, care "(în)scriu″ tot mai perfect fenomenul sonor, pe disc sau pe bandă, material sau magnetic, până în intimitatea vibraţiilor sale.

În acest caz este vorba, în ultimă instanţă, de o exacerbare aproape magică a virtuţilor *instrumentale* ale scrisului, ale cărţii scrise, ale ”literei”, care în cazul notaţiei muzicale evoluate aplicate la cântarea bisericească tinde să surprindă cât mai perfect ”înfăţişarea”, expresia sonoră a ”întrupării” melodiei, a cuvântului în forma sa melodică.

Dar rostul cântării bisericeşti, asemănător tuturor componentelor simbolice din cadrul liturgic creştin, este mai puţin reproducerea sonoră cât mai perfectă a vreunor ”scrieri” muzicale, cât revelarea înţelesurilor mântuitoare, în Duhul Tradiţiei neîntrerupte a Bisericii.

Şi aceasta poate explica multe dintre insuficienţele abordării cântării bisericeşti răsăritene doar prin prisma "literei" manuscriselor şi tipăriturilor de origine bizantină - care, cum am putut vedea, sunt "scrieri" doar relativ târzii. În particular, aşa se explică, măcar parţial, unele dintre problemele transcrierii cântărilor bizantine în notaţia occidentală, dificultăţi a căror culminaţie îşi puteau găsi expresia în exclamaţia unui cercetător apusean, care caracteriza oralitatea cântării răsăritene ca un întâmplător "fie cum o fi" ("laisser aller")[18].

---

[17]Adrian Iorgulescu, *Timpul şi comunicarea muzicală*, Bucureşti, 1991, p.327.

[18]J.B. Rebours, *Traité de psaltique. Theorie et practique du chant dans l'Église greque*, Paris, 1906, p.239: ”Muzica noastră (occidentală - n.n.) este mult prea precisă pentru a reda perfect «le laisser aller» inerent psalticii, «laisser aller» voit, care place orientalilor şi de care ei nu par să se poată dispensa”; cp.şi *Ibid.*, p.259 ş.u. (despre opinia sceptică a unui ortodox grec vis-a-vis de preparativele şi repetiţiile necesare în cazul cântării armonice).

Este vorba evident de diferenţa între spiritul *precis* şi orientat mai ales spre realitatea acustică al notaţiei muzicale de origine apuseană şi spiritul celei bizantine (răsăritene), care ”era numai un *aide-mémoire* (un ajutor mnemotehnic) pentru cântăreţ, nu doar în stadiul timpuriu al notaţiei muzicale, când scara intervalelor nu era fixată, dar şi în notaţia sec.al XIII-lea, cu intervale fixate din punct de vedere teoretic… [deoarece] cântăreţul care folosea cărţile de cântări cunoştea melodiile pe dinafară”[19]. Învăţarea pe dinafară, specifică oralităţii, era ajutată de existenţa *formulelor melodice* caracteristice fiecărui mod[20] şi era în legătură şi cu stilul "stenografic" al vechii notaţii bizantine, ce necesita o "exegeză" îndeosebi a *semnelor mari*[21] în interpretarea lor "orală" (ceea ce implica de asemenea o oarecare învăţare pe dinafară) sau cu *tradiţia chironomică*[22], conform căreia conducătorul unui grup de cântăreţi se folosea de o ”combinaţie între dirijatul în sens modern şi o gestică cu rol de *ghid mnemonic* (s.n.), pentru (ceilalţi) cântăreţi, care cântau *pe dinafară* (s.n.)”[23]

Acest spirit (răsăritean) al notaţiei tolerează o oarecare "(h)eterofonie" a variaţiilor (mai mici sau mai mari) în actul întrupării sonore a cântării, conform "mişcării duhului". Deoarece, conform Tradiţiei bisericeşti, *Duhul* joacă un rol însemnat în cântările Bisericii, ele fiind numite chiar de la început şi "duhovniceşti" (Ef.5,19; Col.3,16), iar inspiraţia lor fiind rezultatul procesiunii iluminării

---

[19]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.24 (tr.n.).

[20]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.325 ş.u.: ”construcţia melodiei [în muzica bisericească bizantină] se baza pe combinarea şi legarea împreună a unui oarecare număr de formule melodice caracteristice ale modului (glasului) în care cântarea era compusă. Modul [...] nu este doar o gamă (”scale”), ci suma tuturor formulelor care constituie calitatea unui Eh. Această definiţie este în conformitate cu cea dată de Chrysanthe de Madythe în a sa *Mega Teorêtikon tis mousikês*, Trieste, 1832, p.19” (tr.n.); v. şi *ibid.* (E.Wellesz, *op.cit.*), p.340.

[21]Gregorios Th.Stathis, *An Analysis of the Sticheron Tsn ílion krypsanta by Germanos, Bishop of New Patres - The Old ”Synoptic” and the New ”Analytical” Method of Byzantine Notation*, seria "Studies în Eastern Chant", vol.IV, New York, 1979, p.180-186.

[22]Egon Wellesz, *op.cit.*, p.287 ş.u.

[23]*Ibid.*, p.288 (tr.n.).

dumnezeieşti prin treptele ierarhiei *duhurilor* slujitoare, care sunt îngerii[24].

Astfel, în cadrul unui echilibru normal al realităţii liturgice în care se încadrează de obicei cântarea ortodoxă de origine bizantină, *scrierea* (notaţia) ocupă poziţia secundă cuvenită şi, într-o anumită masură, *necesară*, corespunzătoare părţii văzute, trupeşti, a lumii şi a omului (ca şi a Bisericii şi a cultului său), lăsând părţii nevăzute, spirituale, locul dintâi - mai importantă fiind "înscrierea" în sufletul, în inima omului, "în duh, nu în literă" (Rom.2,29), a celor de trebuinţă pentru mântuire. Iar scrisul ajută mai mult la reţinerea unor lucruri mai "complicate", nefireşti pentru memorare şi redare "pur orală".

Dintr-o astfel de perspectivă, o cultură (inclusiv muzicală) poate fi considerată ca "majoră" nu numai în virtutea pretenţiilor şi mărimii unor arhive sau depozite "alfabetice" scrise, cât mai ales în virtutea vieţii Duhului, manifestată fie şi numai "oral". Pentru că, în ultimă instanţă, chiar şi o cultură a scrisului nu ar fi cu putinţă fără substratul său *oral* implicit. Orice *lectură* (a unei *scrieri* de orice fel), pentru a fi însoţită de *înţelegere*, presupune undeva înainte o tâlcuire "gură către gură", chiar la capătul unui lung "lanţ" intermediar de astfel de tâlcuiri "culturale" mereu *orale*, care începe cu primele cuvinte învăţate (*oral*) la sânul mamei.

---

[24] *Ibid.*, p.58; cp. şi cu rezumatul aceluiaşi autor după tratatul lui Dionisie-Pseudoareopagitul "Despre ierarhia cerească" - referitor la muzica religioasă ca şi revelaţie, în scurtul studiu din *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique,I*, cf.Vladimir Fédorov, *En guise d'introduction*, în "Encyclopédie des musiques sacrées", vol.II, Paris, 1969, p.135: "Imnele şi cântările Bisericii nu sunt decât reflexul muzicii cereşti, făcut auzibil urechilor omeneşti. Există în cer o ierarhie, o ordine sfântă, o imagine a frumuseţii dumnezeieşti. Ierarhia bisericească este echivalentul ei pe pământ. Împreună ele formează treptele unei scări care merge de la cel mai umil slujitor bisericesc la cele mai înalte ordine (rangs) ale Triadei, acolo unde Serafimii dănţuiesc în jurul Dumnezeirii şi cântă imne slavei Sale cu buzele lor niciodată tăcute.

Muzica cerească a acestor imne nu este perceptibilă nici chiar rangurilor inferioare ale Triadei, dar ea le este descoperită lor de către Serafimi. Coborând treptele scarii mistice, revelaţia atinge treptele celor care posedă inspiraţia dumnezeiască, profeţii şi sfinţii, care percep un slab ecou al imnelor cereşti, pe care le pot apoi transmite muzicienilor inspiraţi, adică celor ce scriu imne. Muzicianul primeşte deci imnele cântate în cer şi le transmite pe pământ, astfel ca ele să devină perceptibile urechilor omeneşti" (tr.n.).

Oralitatea culturii (muzicale) bizantine reiterează astfel, din toate punctele de vedere, o condiţie fundamentală a fiinţei umane.

*

În cazul cântării bisericeşti ortodoxe de pe teritoriul istoric al României, oralitatea generală (şi generică) a cântării de origine bizantină este cea care a marcat diversitatea remarcabilă care o aflăm "fixată" în scris, mai întâi în manuscrise, iar mai târziu în tipărituri. Aceeaşi oralitate a însoţit toată aventura "românirii" cântării (dincolo şi de contribuţiile individuale, "componistice"), dacă luăm în considerare marea varietate a stilurilor de cântare consemnate de-a lungul timpului (şi în scris) şi păstrate până astăzi în Biserica Ortodoxă Română, toate de origine evidentă bizantină (în pofida unor deosebiri - sau poate tocmai şi de aceea), fie că este vorba de filiera mai directă grecească din Principate (începând cu *Psaltichia românească* a lui Filotei Sân agăi Jipei[25] şi continuând până la pleiada de protopsalţi-editori de cărţi de cântări din ultimele două secole[26]) sau de cântarea din Ardeal, Banat şi celelalte regiuni istorice al României[27].

Iar ca un detaliu şi ca o dovadă a acţiunii oralităţii chiar dincolo de puterea de "normare" a tiparului, se poate consulta lunga listă a *manuscriselor* muzicale psaltice (a unor cântăreţi "individuale") din secolele XIX-XX, deci în plină epocă de emulaţie şi "dominaţie" tipografică[28].

---

[25]Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichia românească*, în "Izvoare al muzicii româneşti", vol.VII A-D, documenta et transcripta, , ed. Sebastian Barbu-Bucur; vol.I: *Catavasier*, Bucureşti, 1981; vol.II: *Anastasimatar*, Bucureşti, 1984; vol.III: *Stihirariul*, Bucureşti, 1986; vol.IV: *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992.

[26]Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, GB XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, BOR CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II, CIV (1986), nr.3-4, p.117-139.

[27]V.un studiu comparativ la Gh Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în "Biserica Ortodoxă Română", XC (1972), nr.1-2, p.162-195.

[28]V. *Indicele* (”Psaltichii”) la Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol.I (B.A.R. 1-1600), Bucureşti, 1978, p.417; vol.II (B.A.R. 1601-3100), Bucureşti, 1983, p.489; vol.III (B.A.R. 3101-4413), Bucureşti, 1987, p.482; vol.IV (B.A.R. 4414-5920), Bucureşti, 1992, p.528.

Iniţiative şi tendinţe de uniformizare

Dar variaţiile inerente oralităţii (cântării bisericeşti), mai mult sau mai puţin acumulate în timp, produc *variante*, care aşezate uneori (istoric) în paralel, oarecum "la concurenţă", pot da impresia unei *diversităţi* contradictorii - cel puţin în raport cu cerinţa eclesială a *unităţii* credinţei întru "unitatea Duhului… [deoarece] este un Domn, o credinţă, un botez, un Dumnezeu…" (Ef.4,3-6).

Încercările de a corecta exagerările oralităţii de natură "centrifugă" (în direcţia unor variante ale cântării bisericeşti prea îndepărtate sau chiar instrăinate unele de altele) s-au concretizat în ceea ce putem numi *iniţiative şi tendinţe de uniformizare*. Termenul (de) "uniformizare" poate nu este cel mai fericit ales - "unificare (a stilurilor de cântare)" ar putea fi mai apropiat de intenţia "unităţii" în credinţă şi slujire - dar am optat totuşi pentru el în acest studiu în virtutea folosirii sale "tehnice" foarte răspândite actualmente, în urma publicării de către Patriarhia Română, după 1950, a versiunilor *"uniformizate"* pentru *Cântările Sfintei Liturghii şi Podobiile celor opt glasuri*, ca şi pentru *Anastasimatar (Vecernier şi Utrenier)*[29].

Într-un sens foarte larg, se poate spune că tendinţele de uniformizare a cântării s-au manifestat şi ele încă de la începutul Bisericii creştine în orice încercare de stabilire a unor "rânduieli" cât mai general valabile şi ele au fost întotdeauna legate într-o oarecare măsură şi de *scris*, fie în declararea lor, fie chiar în realizarea lor. Astfel, cuvintele Sfântului Apostol Pavel păstrate în Sfânta Scriptură: "vorbiţi între voi *în psalmi şi în laude şi în cântări duhovniceşti* (s.n.)" (Ef.5,19; cp.Col3,16) ar putea fi interpretate şi în sensul a *ce fel de cântări* este *indicat* să fie cântate de creştini. Mergând apoi mai departe pe firul timpului putem afla, spre exemplu, către sfârşitul

[29] Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Bucuresti, 1953 (ed.II, 1974); Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul*, Bucureşti, 1954 (ed.II, 1974); idem, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Bucureşti, 1960 (ed.III, 1969).

sec. al IV-lea, în *canonul 59*[30] al Sinodului al cincilea local de la Laodiceea prevederea ca în Biserică să se cânte doar cântări autorizate (canonice) ”*cu text luat din Sfânta Scriptură* (s.n.)”[31]; iar mai târziu, *canonul 81* al Sinodului VI ecumenic recomandă, împotriva ereziei monofizite, ca textul Trisaghionului să fie cântat doar cu cuvintele cuvenite şi fără nici un alt fel de adaus nelegiuit[32]. Aceste două canoane, ca şi *canonul 15* al Sinodului al cincilea local de la Laodiceea, care precizează că în Biserică trebuie să cânte doar ”cântăreţii canonici” ce ”cântă *din carte* (s.n.)”[33], introduc deja limitări (şi "uniformizare") la nivelul *textului* cântărilor.

Alte două canoane se referă la *rânduiala şi maniera de execuţie* a cântărilor, chiar dacă la modul foarte general: *canonul 17* al Sinodului al cincilea local, de la Laodiceea, indică alternarea cântărilor (a psalmilor) cu citirile în timpul slujbelor bisericeşti[34], iar *canonul 75* al Sinodului al VI-lea ecumenic arată că ”voim ca cei ce se află în Biserică spre a cânta, să nu se folosească de strigăte netocmite (fără de rânduială, vaiete), şi să sileasca firea spre răcnire, nici să zică ceva pe deasupra (mai mult) decât dintre cele care Bisericii [...] sunt [...] potrivite, [...] [şi] cuviincioase, ci cu multă luare aminte şi smerenie, să-i aducă cântări lui Dumnezeu cel ce veghează asupra celor ascunse"[35].

De la aceste venerabile canoane, a căror prescripţii sunt valabile până astăzi, dacă facem un salt până la situaţia cântării bisericeşti răsăritene din ultimele două-trei secole încă putem găsi

---

[30]Arhid.Pr.Dr.Ioan N.Floca, *Canoanele Bisericii Ortodoxe - note şi comentarii*, 1991 (Sibiu), p.216; cp. Nicodim Milaş, *Canoanele Bisericii Ortodoxe - însoţite de comentarii*, trad. de Uroş Kovincici şi Nicolae Popovici, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.117 ş.u.; v. şi Egon Wellesz, *op.cit.*, ed.II, Oxford, 1961, p.147, apud Mansi II,574c.
[31]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.217.
[32]*Ibidem*, p.142 ş.u.; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. I, partea II, Arad, 1931, p.458-462 (Mansi XI,977).
[33]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.206 ş.u.; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.94 ş.u. (Mansi II,567).
[34]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.207; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.95 ş.u. (Mansi II,567).
[35]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.140; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. I, partea II, Arad, 1931, p.452-454 (Mansi XI,976).

iniţiative şi tendinţe de uniformizare, desigur în forme schimbate "după vremi". Astfel, pe teritoriul românesc, reuşita unei prime încercări cuprinzătoare de notare şi "românire" a cântărilor la Filotei sin Agăi Jipei putea să determine un fel de "uniformizare" incipientă printr-o oarecare circulaţie manuscrisă[36]. Dar mai ales introducerea (chiar dacă târzie a) tiparului a pus noi posibilităţi la îndemâna iniţiativelor de uniformizare. Dincolo de necesitatea unei reforme şi de autoritatea Patriarhiei Ecumenice[37], pare foarte probabil ca succesul reformei hrisantice (şi a "uniformizării" implicite) să fi fost mult înlesnit de apariţia, la scurt timp după adoptarea ei, a primelor tipărituri psaltice în "noua sistimă" (Petru Efesiul şi Hrisant de Madyt pentru partea grecească şi Macarie Ieromonahul cu adaptările româneşti)[38].

Totuşi, chiar dacă "litera" manuscriselor şi (mai ales a) tipăriturilor muzicale serveşte tendinţelor de uniformizare, ea singură nu asigură succesul acestora. Şi tendinţele de uniformizare nu trebuie echivalate simplist cu manuscrisul şi tiparul sau reduse la acestea. Relativ opuse oralităţii, totuşi tendinţele de uniformizare *nu* au însemnat (în)totdeauna *doar fixarea în scris* a unui moment al oralităţii, ci ele constituie un fenomen mult mai complex.

Câteva exemple alese aproape la întâmplare dovedesc uşor aceasta. Astfel, la mai bine de un secol de la primele tipărituri ale lui Macarie, comparând cântările *Utreniei* în două cărţi de cântări, publicate doar la câţiva ani distanţă de aceeaşi *Tipografie a cărţilor bisericeşti din Bucureşti*[39], găsim destule deosebiri în textul muzical. Într-un astfel de caz, propunerea *concurentă* de modele relativ diferite spre o largă răspândire, aşa cum permite tiparul, poate crea probleme intenţiilor de uniformizare (care pot fi chiar *deservite* într-un astfel de caz).

---

[36]Filothei sin Agăi Jipei, *op.cit*, vol.II (*Anastasimatar*), Bucureşti, 1984, în stud.introd. al lui Sebastian Barbu- Bucur, p.18-59.

[37]Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine...*, p.130.

[38]*Ibidem*, p.131.

[39]Este vorba de *Anastasimatarul* lui T.V.Stupcanu, Bucureşti, 1926 şi de *Cântările Utrenilor de Duminică* ale lui Ion Popescu-Pasărea, Bucureşti, 1928.

Şi chiar atunci când există mai multă (şi mai unitară) hotărâre de "uniformizare", rezultatele nu sunt neapărat pe măsura aşteptărilor. Spre exemplu, după cărţile de cântări *uniformizate* din anii'50 menţionate mai înainte, publicate în Biserica Ortodoxă Română, s-au mai tipărit totuşi şi cărţi de cântări conţinând variante regionale, din Banat şi Ardeal, ale cântării bisericeşti[40]. Aceste acţiuni, ce dovedesc viabilitatea unor variante regionale, pot perturba şi ele succesul încercărilor de uniformizare, ca şi retipărirea (şI folosirea) unor cărţi de referinţă pentru practica de strană, dar care datează dinainte de variantele uniformizate de după 1950[41].

În felul acesta ajungem la alţi factori care îşi exercită influenţa în cazul încercărilor de uniformizare. Aceştia pot fi de natură culturală, politică etc. Un exemplu de natură politică poate fi, la mijlocul secolului al XIX-lea, decretul Nr 101/1865 al Domnitorului Alexandru Ioan Cuza[42] care, pentru a contracara influenţa grecească în Principatele Române, dorea să introducă foarte hotărât şi general cântarea armonică apuseană, impunând astfel o "uniformizare" de un tip cultural şi muzical destul de radical nou. Reacţiile stârnite în epocă[43] descoperă încă o dată complexitatea proceselor de uniformizare în interiorul unei culturi muzicale de tip tradiţional, iar faptul că decretul lui Cuza îl propunea pe Ioan Cart(u) ca *organizator şi profesor* al unor *cursuri* de "reciclare" a cântăreţilor atrage atenţia asupra importanţei pe care alte elemente o pot avea pentru succesul unor "uniformizări". Este vorba de existenţa unor *"şcoli"*, la modul mai generic (ca cea de la Putna, Braşov, Bucureşti etc.) sau mai precis instituţional (cum au fost seminariile teologice) şi

---

[40]Spre ex.: Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Timişoara, 1980, pentru Banat şi Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, Cluj-Napoca, 1988, pentru Ardeal.

[41]V. spre ex., retipărirea după 1990 a *Liturghierului de strană* al lui Ion Popescu-Pasărea etc.

[42]*Decretul nr.101 din 18 ianuarie 1865*, publicat în ”Monitorul.Jurnal oficial al Principatelor Unite Române”, nr.17, 23 ian.-4 febr.1865, p.89, col.II-III.

[43]Spre ex., la sfârşitul sec.al XIX-lea, în anul 1896, calugării Mănăstirii Neamţ, susţinători ai cântării tradiţionale, reacţionau destul de negativ cu ocazia concertului corului condus de Gavriil Musicescu, cf. M.Gr.Posluşnicu, *Istoria musicei la români*, Bucureşti, 1928, p.93-95.

de activitatea unor *personalităţi* recunoscute (ierarhi însemnaţi ai Bisericii, protopsalţi de renume, cântăreţi bisericeşti apreciaţi) ce au organizat şi emulat viaţa muzicală bisericească în anumite perioade şi pentru anumite regiuni (şi dincolo de acestea), propunând de fiecare dată un model (sau altul) ce putea, în virtutea valorii lui, să fie cel al unei anumite "uniformizări".

Exemplul activităţii lui Ion Popescu-Pasărea în prima jumătate a sec.al XX-lea este edificator în acest sens. În afară de activitatea susţinută de editare şi tipărire a nenumărate cărţi de cântări, în afară de formarea a numeroase generaţii de tineri în seminariile "Nifon" şi "Central" din Bucureşti, unde a fost profesor, Ion Popescu-Pasărea a iniţiat şi alte forme de acţiune care să contribuie la succesul acţiunii sale de "unificare" (/"uniformizare") a cântării în Biserica Ortodoxă Română. Aşa au fost *Asociaţiile de cântăreţi* (culminând în anul 1914 cu înfiinţarea *Asociaţiei generale a cântăreţilor bisericeşti din România*), *revistele de specialitate* (revista "Cultura" între 1911 şi 1945 constituind un exemplu remarcabil) şi chiar *instituţiile de învăţământ superior* specializate pentru domeniul cântării bisericeşti (cum a fost *Academia de muzică bisericească* inaugurată în 1928)[44]…

Tot între iniţiativele şi tendinţele de uniformizare ar mai fi de menţionat propunerile pe care le-am putea numi (la modul provizoriu) de tip *cultural-cărturăresc* (teoretic). În acest caz, pe baza studiului vechilor manuscrise se poate propune un stadiu *trecut* de evoluţie a cântării bizantine drept model pentru *prezent*. Oarecum în această au fost orientate studiile şi activitatea preotului I.D.Petrescu în Romania şi în sensul acesta (de aplicare a cercetărilor paleografice în practica liturgic-muzicală contemporană) se exprimau şi iniţiatorii colecţiei *Monumenta Musicae Byzantinae* în *Introducerea* primului lor volum[45]. Din păcate, în ambele cazuri citate, recepţia şi reacţia "practicienilor" contemporaneităţii (a cântăreţilor bisericeşti) nu a fost de obicei favorabilă, I.D.Petrescu fiind chiar acuzat (oarecum

---

[44] V. Vasile Grăjdian, *Cântarea bisericească în concepţia lui Ion Popescu-Pasărea*, în vol. “Cântarea ca teologie”, Sibiu, 1998, p.154-225.

[45] *Monumenta Musicae Byzantinae*, ed.C.Hoeg, H.J.W.Tillyard, E.Wellesz, vol.I, *Sticherarium*, Copenhague, 1935, p.14.

paradoxal) de a fi atentat la starea cântării tradiţionale[46], iar MMB renunţând la seria *Transcripta*, care se pare că nu corespundea până la urmă realităţii concrete a practicii cântării.

Raportul între oralitate şi tendinţele de uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti. Concluzii

Câteva concluzii (unele poate cu caracter de ipoteză sau de premiză pentru viitoare cercetări) se impun la capătul acestor consideraţii.

Cele două aspecte ale cântării bisericeşti, *oralitatea şi tendinţele de uniformizare*, par să fie într-un raport complex şi dinamic, cu perioade de alternare a predominanţei uneia sau alteia.

Oralitatea şi tendinţele de uniformizare par să se situeze totodată într-un raport de complementaritate, în cadrul entităţii unitare pe care o constituie cântarea bisericească (de origine) bizantină.

Dacă oralitatea este în general anonimă, tendinţele de uniformizare pot fi de obicei asociate, ca iniţiative "punctuale", unor personalităţi (bisericeşti, culturale, politice) şi anumitor momente istorice.

De asemenea, oralitatea presupune o oarecare *matrice* comună, originară sau "medie", de la care şi în jurul căreia se dezvoltă variantele oralităţii -matrice pe care şi încercările de uniformizare încearcă să o surprindă şi să o fixeze cât mai bine în scris, încercări care sunt cu atât mai reuşite cu cât se apropie mai mult de aceasta…

O uniformizare este o "reformă", o re-găsire a unei "forme" spirituale, a unei forme care să corespundă ca expresie, ca simbol unui fond spiritual unic, permanent… *"uni-form"* chiar asta şi înseamnă, o singură, unică formă.

De aceea *uniformizările* au şanse de a reuşi mai ales acolo unde modelele de uniformizare propuse sunt totuşi mai *apropiate de modelele orale* care circulă. Astfel, Ardealul a "răspuns" favorabil

---

[46]Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Bucureşti, 1999, p.32 ş.u.

modelului de uniformizare propus de D. Cunţan la 1890[47], dar nu a avut aceeaşi reacţie, ca şi Banatul, la *Anastasimatarul uniformizat* din anii '50, ce părea mai depăratat de tradiţia regională a cântării (deşi, în mod evident, tot de tradiţie bizantină)…

Mai puţin o selecţie statistică savantă, sau doar o alegere a unei personalităţi, *selecţia* între variantele "vii" de cântare, existente în parohiile, catedralele şi mănăstirile Bisericii (selecţie totdeauna prezentă într-o tentativă *de uniformizare*) este *validată de practica eclezială* ulterioară a cântării…

De asemenea, în cadrul relaţiei complexe şi subtile între oralitate şi uniformizare, un moment de accentuare a unor tendinţe de uniformizare poate să fie doar un punct de plecare pentru o altă desfăşurare de variaţii şi variante ale oralităţii…

Uniformizările reuşite sunt însoţite şi ele de un larg travaliu oral, al promotorilor lorşI al ucenicilor acestora.

Oralitatea pare să fie un *element activ*, o expresie a caracterului viu, creator, care de cele mai multe ori duce mai departe în evoluţia, prin acumularea treptată a variaţiilor, adesea peste nivelul percepţiei generaţiilor, în timp ce încercările de uniformizare par să exprime nevoia şi conştiinţa *unităţii* originare ca şi a *stabilităţii* fondului spiritual al cântării creştine. În general, tendinţele de uniformizare ar mai putea fi puse în legătură cu un ”principiu al stabilităţii şi uniformităţii cultului” ortodox[48], în cadrul căruia cântarea bisericească constituie o componenetă organică.

Oralitatea - ca şi dezvoltare de variante apropiate, care doar prin acumularea diferenţelor devin (pot deveni) "altceva" (adică o cântare "nouă", cu profil şi identitate melodică, ritmică etc. distinctă, ca un "salt calitativ" faţă de starea de la care au pornit varientările orale) - (oralitatea aşadar) determină o evoluţie a căror *ritmuri* lente trec "peste generaţii" şi unde intereseaza mai puţin "noutatea"

---

[47]Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, 1890.

[48]Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) şi revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox*, în Ort., XXI (1969), nr.2, p.201.

imediată a compozitorilor "creatori" (cu "drepturi de autor")… oralitatea însăşi constituindu-se ca o "creaţie" specifică…

Iar Părintele I.D.Petrescu avea dreptate atunci când atenţiona, pe baza unui foarte savant studiu al manuscriselor muzicale bizantine ("istorice", adică nemaifiind în uzul curent al slujbelor ortodoxe) asupra schimbărilor survenite în cântarea bisericească de-a lungul secolelor ce au trecut, până în contemporaneitate… Pentru că într-adevăr cultura bizantină "actuală" ("Bizanţ după Bizanţ") a evoluat mult faţă de cultura bizantină "istorică", s-a îmbogăţit, conform spiritului ei *viu*.

Şi în acest sens tot Părintele I.D.Petrescu spunea într-o lucrare publicată mult mai târziu după disputa amintită de prin 1939 (şi făcând într-un fel dreptate tuturor), că „muzica medievală bizantină consemnată în manuscrise nu este moartă. Ea nu este de domeniul arhivelor şi al arheologiei. Ea a supravieţuit Bizanţului şi trăieşte încă în Orientul creştin, păstrând grafia sa, formulele sale, indicaţiile sale modale şi cadenţele sale, ethosul său, sensul său. Ea a evoluat sub influenţa multor factori, care nu i-au alterat esenţa şi originalitatea [...]. Coroborând datele teoretice, manuscrisele notate şi tradiţia [...] [pentru] a înţelege mai bine această muzică [...], ea nu poate fi studiată în afara realităţilor vii care se leagă de trecutul acestei arte.”[49]

[49]I.D.Petrescu, *op.cit.*, Bucureşti, 1967, p.223 (tr.n.).

B. ORALITATEA CÂNTĂRII BISERICEŞTI DIN ARDEAL

CERCETAREA SISTEMATICĂ ŞI VALORIFICAREA TEZAURULUI DE ORALITATE AL CÂNTĂRII DE STRANĂ DIN BISERICILE ARHIEPISCOPIEI SIBIULUI

(Grant MECT-CNCSIS nr.3, cod 290/2002 şi nr.6, cod 368/2003)

Introducere. Stadiul actual al cercetării în domeniul oralităţii cântării bisericeşti de strană din Ardeal.

Studiile de până acum au stabilit că muzica bisericească românească, în ansamblul ei, deşi având la origine muzica bizantină, a păstrat în unele regiuni istorice ale României caracteristici distincte, dezvoltate uneori de-a lungul unor secole de evoluţie istorică relativ diferită[1]. Situaţia muzicii bisericeşti tradiţionale din Ardeal atrage îndeosebi atenţia, deoarece s-a observat de timpuriu *sinteza originală* care s-a realizat în această zonă *între originile bizantine* evidente (şi comune cu muzica bisericească a celorlalte regiuni istorice ale României) *şi influenţele foarte puternice de factură folclorică*[2]. Iar deoarece cântarea bisericească în această zonă s-a dezvoltat, transmis şi păstrat în bună măsură pe cale *orală*, în acest plan al *oralităţii* se poate vorbi despre *o „întâlnire" (o sinteză) între* ***oralitatea*** *ce caracterizează muzica (de origine) bizantină*[3] *şi cea folclorică.*

---

[1] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Bucureşti, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[2] Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

[3] I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13: "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales orală" (trad.n.); Gh.Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.)

Acest adevărat tezaur de cântare tradiţională, prin originalitatea sa, constituie o importantă valoare culturală şi o marcă de identitate naţională românească în concertul culturii europene şi mondiale - el aşteptând doar culegerea şi valorificarea adecvată.

Specialiştii, între care pot fi menţionaţi cel puţin Timotei Popovici, Petru Gherman şi Gheorghe Şoima, au atras în repetate rânduri atenţia asupra *necesităţii cercetării ştinţifice* (sistematice) a tezaurului de cântare bisericească orală din Ardeal, doar lipsa mijloacelor sau vremurile neprielnice împiedicând până acum aceasta.

Începerea culegerii cântărilor bisericeşti de pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului a fost făcută de către profesorul de cântare bisericească Dimitrie Cunţan, cel care publică la Sibiu, în anul 1890, prima culegere de "Cântări besericesci" din Ardeal[4].

Existenţa şi a *altor variante de circulaţie orală* a făcut ca în anul 1925 Timotei Popovici împreună cu Candid Popa şi cu Aurel Popovici să încerce o îmbunătăţire a cărţii lui Dimitrie Cunţan(u)[5], iar în anul 1940, Petru Gherman, profesor la Academia Teologică "Andreiană" din Sibiu arăta că "pentru o complectă cunoaştere a muzicii bisericeşti existente în practica poporului nostru (în particular a celei din Ardeal - n.n.), este nevoie de a uza de toate mijloacele de investigaţie pentru aducerea ei la lumină, ca: fonograf, notaţie după auz de la cât mai mulţi cântăreţi de biserică şi cuprinzând cât mai mult spaţiu geografic. Neputând-o cunoaşte complect - după cât s'a notat până acum - nu ne putem fixa cu temeiu asupra unui singur gen de cântare bisericească. *Trebuie să se pornească la lucru pentru dezgroparea muzicii bisericeşti pe cale folkloristică* [...] [deoarece] constituie un adevăr faptul că muzica populară este legată structural

---

decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună" (trad.n.).

[4] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului.

[5] Ed. a doua a *Cântărilor bisericeşti* ale lui D.Cunţan, Sibiu, 1925.

de cântarea bisericească."[6]. Acest program de cercetare (chiar în termenii în care a fost enunţat acum 70 de ani de către Petru Gherman), deşi nu a fost dus la îndeplinire din lipsa mijloacelor sau a împrejurărilor nefavorabile, rămâne cât se poate de actual.

O culegere a variantelor orale şi un studiu sistematic al fenomenului oralităţii pentru cântarea bisericească din Ardeal lipsind însă până la această dată, unii cercetători au dezvoltat studii comparative între diferitele stiluri de cântare bisericească pe teritoriul României doar pe baza culegerilor de cântări bisericeşti "clasice", deja existente[7]. De asemenea preocupările de istorie a muzicii bisericeşti în Ardeal nu au tratat în mod special problematica oralităţii cântării de strană din această zonă istorică[8]. Doar în ultimii ani s-a încercat culegerea şi publicarea ocazională a unor variante orale pentru glasurile bisericeşti[9], prezentate şi într-o serie de comunicări ştiinţifice referitoare la oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal[10].

Urgenţa unei culegeri, cercetări şi valorificări sistematice a variantelor orale de cântare bisericească tradiţionale din Ardeal este impusă actualmente şi de faptul dispariţiei treptate a vechilor cântăreţi (bătrâni ţărani) şi de uniformizrea tot mai pronunţată a cântării bisericeşti în ultimele decenii, ca urmare a influenţei (şi insistenţei) educaţiei muzicale "de şcoală", în seminarii şi facultăţi de teologie.

---

[6] Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10.

[7] Gheorge Ciobanu, *Muzica Bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Bucureşti, 1974, p.329-401.

[8] Spe ex.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1996.

[9] Vasile Grăjdian, *Cântări religioase, colinde şi lucrări instrumentale*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, p.108-117

[10] Vasile Grăjdian, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae" Iaşi, vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.65-75; idem, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină,* în rev.idem, vol.III, aprilie, 2001, p.38-45; idem, *Importanţa activităţii lui Dimitrie Cunţan pentru evoluţia cântării bisericeşti din Ardeal* , studiu prezentat în cadrul Simpozionului "Dimitrie Cunţan, o nouă direcţie a muzicii bisericeşti ardelene", Braşov-Cristian, 9 oct.1999, publicat în "Telegraful Român", Anul 149 (2001), nr.43-46 (15 nov.-1 dec.), p.6-7.

În sfârşit, o observaţie din domeniul mai strict al cercetării folclorice ne indică zona Arhiepiscopiei Sibiului (cea care se urmăreşte a fi supusă cercetării), ca fiind interesantă şi deoarece ea face parte din Transilvania meridională, care este "spaţiul de convergenţă al proprietăţilor generale şi comune ale cântecului românesc, focar de difuziune în toate direcţiile a numeroase melodii"[11].

Cercetarea sistematică în continuare şi valorificarea ştiinţifică şi cultural-artistică a tezaurului încă neadus la lumină al cântării bisericeşti de factură folclorică din Ardeal reprezintă astfel o necesitate din orice punct de vedere am privi această problemă, ca şi o datorie de conştiinţă faţă de înaintaşii noştri.

Obiectivele temei de cercetare şi activităţile desfăşurate în primii doi ani ai proiectului

Obiectivul general al proiectului priveşte *cercetarea sistematică şi valorificarea variantelor cântării bisericeşti tradiţionale (de strană) din Ardeal, cultivate în bisericile de pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului*. Acest obiectiv general se concretizează în câteva **obiective specifice:**

- Identificarea şi *catalogarea cântăreţilor* bisericeşti (raportori) de pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului (după vârstă, pregătire, mediu rural sau urban etc.)
- *Culegerea unui volum cât mai mare al variantelor de cântare* bisericească tradiţională din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului
- *Trierea (selectarea) variantelor de cântare culese* şi realizarea unei *Arhive sonore* (fonotecă), pe suport digital (CD), cuprinzând cântările culese, în paralel cu producerea unor *CD-uri audio* antologice, cu exemple muzicale valoroase din punct de vedere artistic.

---

[11] Speranţa Rădulescu, *Cântecul-tipologie muzicală*, Institutul de Etnografie şi Folclor, Colecţia naţională de folclor, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1990, p.4

- *Transcrierea şi analiza* muzicologică sistematică a variantelor de cântare culese, pentru determinarea unor modele tipice de cântare şi a carteristicilor acestora.
- Elaborarea unor *materiale de prezentare* a rezultatelor cercetării: studii, comunicări ştiinţifice, monografii, cataloage etc.
- Alcătuirea unei *baze de date*, care să permită accesul eficient la informaţiile obţinute în cadrul proiectul de cercetare, utilizabilă şi pentru cercetări viitoare.
- Introducerea unor date sintetice ale rezultatelor cercetării în programele de învăţământ ale seminariilor şi facultăţilor de teologie.

Pentru atingerea obiectivelor cercetării s-au desfăşurat (şi se desfăşoară în continuare o serie de **activităţi specifice de cercetare**, pe baza unei *metodologii* elaborate anterior, perfecţionate apoi pe parcursul cercetării.

Anul I - 2002

I. O primă etapă, de pregătire a cercetării, a privit efectuarea unor studii statistice asupra structurii corpului de cântăreţi bisericeşti din Arhiepiscopia Sibiului, pentru a determina, între altele, prioritătile cercetării în teren. Pe baza unui **recensământ al cântăreţilor**, realizat cu ajutorul *şematism*-ului publicat în *Îndrumătorul bisericesc* pe anul 2001 (Tiparul Tipografiei Eparhiale, Sibiu, p.222-244), s-a constatat existenţa unui număr de cca. **477 cântăreţi** în cele din 8 protopopiate (cu 447 parohii) ale Arhiepiscoliei Sibiului. Printr-un dialog continuu cu preoţii şi cântăreţii parohiilor s-a stabilit o **agendă (calendar) a întâlnirilor de culegere a documentelor muzicale şi a informaţiilor însoţitoare** şi s-a iniţiat o mică **bază de date,** cuprinzând datele de contact ale cântăreţilor-informatori (adrese exacte, telefoane) şi unele date biografice şi profesionale (vârsta şi vechimea ca şi cântăreţi), urmând ca alte informaţiisă fie adăugate în urma întâlnirilor directe.

II. Etapa a doua, de culegere a documentelor muzicale şi a altor informaţii adiţionale, **a început în luna iunie** (2002), odată cu anunţarea aprobării proiectului de către Ministerul Educaţiei şi Cerecetării. Această etapă continuă şi în prezent, urmând să se desfăşoare pe durata a cel puţin câţiva ani.

Pentru început, s-a stabilit ca o prioritate culegerea documentelor sonore de la *cântăreţii bătrâni şi din mediul rural*. Direcţiile urmărite în activitatea de culegere au fost: **a**.glasurile bisericeşti, **b**.cântările la Sf.Litughie, **c**.cântări la Taine şi Ierurgii, **d**.cântări la Sărbători, **e**.irmoase (Axioane), **f**.podobii, **g**.pricesne, **h**.alte cântări bisericeşti.

Deplasările pentru *culegerea documentelor sonore* au fost efectuate de către directorul de proiect Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian şi Asist.drd.Dobre Sorin. Perodic (săptămânal şi lunar) s-au făcut evaluări ale activităţilor desfăşurate.

Până la sfârşitul anului **2002** s-au efectuat cca.**35 de deplasări** în Protopopiatele Sibiu, Sălişte şi Braşov, înregistrându-se **peste 2000 de minute** de documente *sonore* (brute), echivalentul a cca. **1500 de exemple** de cântare, realizându-se totodată cca.**38 secvenţe video** şi cca.**75 fotografii** (pe suport digital), referitoare la cca. **38 de cântăreţi**.

III. Etapa a treia de cercetare, cea de *triere şi selectare a variantelor de cântare culese* şi de realizare a unei *arhive sonore* (fonotecă) pe suport digital (CD), a început aproape concomitent cu etapa a doua (cea de culegere), această etapă continuând, pe măsura culegerii în teren de noi documente.

În această etapă, mult mai laborioasă, timpul alocat procesării materialului cules a fost de cca.două-trei ori mai mare decât cel necesitat de culegerea propriu-zisă şi la activităţile acestei etape au participat toţi membrii echipei de cercetare. Până la sfârşitul anului **2002** au fost finalizate primele **33 CD**-uri multimedia ale arhivei, cuprinzând exemple muzicale, imagini video şi fotografii. S-au realizat de asemenea câteva **CD-uri demonstrative** cu selecţiuni **video-foto** sau cu exemplele **audio comprimate** în format Mp3, fiecare cuprinzând echivalentul a 12-14 CD-uri audio normale.

IV. Etapa a patra, cea *a analizelor muzicologice şi etnologice avansate*, care poate începe odată cu adunarea unei cantităţi suficiente de material cules, a început relativ mai târziu, abia în **toamna anului 2002** (**septembrie**), fiind în curs de desfăşurare.

Unele dintre direcţiile urmărite sunt aceleaşi cu cele ale etapei de culegere: **a**.glasurile bisericeşti, **b**.cântările la Sf.Litughie, **c**.cântări la Taine şi Ierurgii, **d**.cântări la Sărbători, **e**.irmoase (Axioane),

f.podobii, **g.**pricesne, **h.**alte cântări bisericeşti - după transcrierea unor înregistrări selectate studiindu-se structurile muzicale (scări, formule melodice, cadenţe etc.), elementele de agogică, ritmică etc., împreună cu elemente de stil interpretativ, de tehnică vocală etc., în vederea elaborării unor prime *lucrări, cuprinzând rezultate parţiale ale cercetării.*

V. Cea de **a cincea etapă a cercetării** priveşte elaborarea unor lucrări care să prezinte rezultatele de sinteză (finale) ale cercetării, concretizate în publicarea mai multor volume ale **catalogului arhivei** de documente sonore şi video-fotografice şi a unor volume de **studii** (dintre care unele au fost deja prezentate la conferinţe şi congrese de specialitate naţionale şi internaţionale). Şi această etapă este în curs de desfăşurare.

Anul II - 2003

În cel de-al doilea an de desfăşurare a proiectului fiecare dintre fazele (etapele) descrise pentru anul I al cercetării au cunoscut o dezvoltare în continuare.

I. Pentru prima etapă, cea de pregătire a cercetării, a continuat precizarea priorităţilor cercetării în teren - în urma dialogului permanent cu preoţii şi cântăreţii parohiilor actualizându-se **agenda (calendarul) întâlnirilor de culegere a documentelor muzicale şi a informaţiilor însoţitoare**, respectiv actualizându-se şi **baza de date,** cuprinzând datele de contact ale cântăreţilor-informatori (adrese exacte, telefoane) şi unele date biografice şi profesionale (vârsta şi vechimea ca şi cântăreţi).

II. În ceea ce priveşte **etapa a doua**, **de culegere în teren a documentelor muzicale şi a altor informaţii adiţionale**, aceasta a continuat, păstrându-se ca o prioritate culegerea documentelor sonore de la *cântăreţii bătrâni şi din mediul rural.* Direcţiile urmărite în activitatea de culegere au fost în general cele din anul anterior al cercetării: **a.**glasurile bisericeşti, **b.**cântările la Sf.Litughie, **c.**cântări la Taine şi Ierurgii, **d.**cântări la Sărbători, **e.**irmoase (Axioane), **f.**podobii, **g.**pricesne, **h.**alte cântări bisericeşti - deplasările pentru *culegerea documentelor sonore* fiind efectuate în continuare de către directorul de proiect Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian şi Asist.drd.Dobre

Sorin, periodic (săptămânal şi lunar) făcându-se evaluări ale activităţilor desfăşurate.

Până la sfârşitul anului **2003** (**15 octombrie**, data întocmirii prezentei sinteze), în al doilea an al proiectului s-au efectuat încă cca.**28 de deplasări** în Protopopiatele Sibiu, Sălişte şi Braşov, înregistrându-se peste **1500 de minute** de documente *sonore* (brute), echivalentul a cca. **1200 de noi exemple** de cântare, realizându-se totodată cca.**30 noi secvenţe video** şi cca.**55 fotografii** (pe suport digital), referitoare la cca.alţi **25 de cântăreţi.** Până în decembrie 2003-ianuarie2004 urmează a fi înregistraţi încă cca.10 cântăreţi bisericeşti.

III. Etapa a treia, cea de *triere şi selectare a variantelor de cântare culese* şi de realizare a unei *arhive sonore* (fonotecă) pe suport digital (CD), a continuat de asemenea în al doilea an de cercetare, pe măsura culegerii în teren de noi documente.

În această etapă, mult mai laborioasă, în care timpul alocat procesării materialului cules a fost mult mai mare decât cel necesitat de culegerea propriu-zisă şi la care au participat toţi membrii echipei de cercetare, până la **15 octombrie 2002** au fost **finalizate** primele **42 CD-uri multimedia** ale arhivei, cuprinzând exemple muzicale, imagini video şi fotografii. Acestea se referă la **40 de cântăreţi** (CD-urile nr.25 şi 26 fiind duble) şi, pentru siguranţa păstrării informaţiei, CD-urile multimedia există redundant,în câte *trei exemplare*, materialul de arhivare (CD-R) provenind de la trei firme diferite, dintre cele mai bine cotate de către revistele de specialitate (CHIP etc.), în ceea ce priveşte calitatea şi durabilitatea produselor (*Philips, TDK şi Imation*). Tot pentru siguranţa arhivării şi totodată pentru facilitarea accesului la informaţia muzicală arhivată, au mai fost realizate şi câte **două buc.CD-uri audio din fiecare exemplar** al seriei multimedia (de 42 CD).

A fost finalizat şi un **CD multimedia cu selecţiunile video-foto** (ale seriei primelor 42 CD-uri multimedia) şi o serie de **3 (4) CD-uri multimedia cu înregistrările audio comprimate în format Mp3** (ale primelor 42 CD), fiecare CD „comprimat" cuprinzând echivalentul a 12-14 CD-uri audio normale. Pentru vol.I al lucrării „Cântăreţi bisericeşti din Ardeal" (v.la sfârşit: *„Lucrări publicate în*

urma cercetării"), cuprinzând *Catalogului arhivei multimedia* realizate în cadrul proiectului, a fost realizat un **CD-audio** însoţitor cuprinzând o **Antologie** din înregistrările primei serii de 42 CD-uri multimedia.

A început procesarea în vederea finalizării (până în februarie-martie 2004) a următoarei serii de **30 de CD-uri multimedia**, al cărei catalog se va regăsi în vol.II al lucrării „Cântăreţi din Ardeal" (cca.230 p.), prevăzut să apară în cursul lunii aprilie 2004. Şi pentru această serie, alături de cele *trei exemplare* ale fiecărui CD multimedia, vor mai fi realizate şi *câte două exemplare audio*, pe suporturi digitale provenind de la firme diferite, recunoscute pentru calitatea produselor, ca şi **un CD cu selecţiunile video-foto** şi o **serie de 3 CD-uri multimedia** cu informaţia muzicală comprimată *Mp3*.

IV. Pentru **etapa a patra**, cea a analizelor muzicologice şi etnologice avansate, în curs de desfăşurare, rezultatele parţiale ale cercetării au permis elaboratrea a o serie de *lucrări şi studii*, unele deja prezentate în simpozioane şi conferinţe naţionale şi internaţionale (v.la sfârşit *„Lucrări publicate în urma cercetării"*) şi publicate în reviste de specialitate, altele urmând a şi prezentate şi publicate în prima jumătate a anului 2004.

V. În ceea ce priveşte **a cincea etapă a cercetării,** de elaborare a unor lucrări care să prezinte rezultatele de sinteză (finale) ale cercetării, aceasta s-a concretizat în publicarea **vol.I al lucrării „Cântăreţi din Ardeal" (238 p.;** vezi Cap.V al prezentei *Sinteze*: *„Lucrări publicate în urma cercetării"*), cuprinzând **Catalogul arhivei multimedia** realizate în cadrul proiectului, **al doilea volum (cca.230 p.)** fiind în pregătire (prevăzut să apară în luna prilie 2004).

Tot în sensul valorificării rezultatelor finale ale cercetării, este prevăzut să apară la începutul anului 2004 (ianuarie) un **volum de studii** privind Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal (cca.290 p.).

*

În toate etapele proiectului s-au urmărit în continuare cu rigurozitate *normele deontologice ale cercetării*, toţi participanţii – echipă de cercetare şi raportori – colaborând în deplină cunoştinţă a scopurilor cercetării şi cu acceptul benevol, garantându-se protejarea deplină a drepturilor şi intereselor personale.

Echipa de cercetare a fost compusă în cei doi ani de desfăşurare a proiectului din:

Pr.Conf.Univ.Dr.VASILE GRĂJDIAN (director de proiect)
Lect.Drd.VASILE SORIN DOBRE
Prep.Ing.CORINA GRECU
Bibliotecar-Arhivist Ing.IULIANA STREZA

Concluzii şi direcţii viitoare de cercetare.
Difuzarea rezultatelor cercetării.

Unele observaţii şi concluzii s-au impus şi la capătul celui de al doilea an de cercetare a oralităţii în cântarea bisericească din Ardeal.

În plan metodologic, *activitatea de organizare a culegerii* documentelor în teren a fost mult îmbunătăţită, ţinându-se seama de o serie de parametri existenţi. Asfel, în timpul verii (şi în general în lunile în care se fac lucrări agricole) deplasarea în mediul rural s-a făcut fie în zilele de sărbătoare, fie în zilele ploioase, atunci când cântăreţii de la sate (chiar şi cei în vârstă) nu ies la lucru în câmp. Respectarea acestui principiu (relativ simplu) este importantă, pentru lucrătorii agricoli (cum sunt şi mulţi dintre cântăreţii bisericeşti de la sate) efectuarea la timpul potrivit a muncilor agricole având absolută întâietate.

În ceea ce priveşte folosirea aparaturii necesare pentru activităţile specifice proiectului, realizarea (prin finanţarea de grant) a *unei utilări informatice dedicate proiectului* a influenţat în sens pozitiv activităţile de procesare şi arhivare a documentelor sonore. După achiziţionarea în primul an a unei plăci de sunet *Creative-Audigy* şi a unui inscriptor CD-RW *TEAC*, în anul al doilea s-a reuşit şi achiziţionarea unui inscriptor DVD-RW *SONY*, împreună cu un HDD de capacitate sporită (40 MB), necesar pentru inscripţionările DVD, în vederea realizării în anul următor (2004) unor DVD-uri multimedia care să cuprindă o cantitate mult mai mare de informaţie arhivată, înlesnind astfel difuzarea rezultatelor cercetării.

Încă nu s-a reuşit achiziţionarea şi a unui mijloc de culegere (înregistrare) digitală a sunetului - mini-disc performant sau hard-disk recorder - care să completeze digitalizarea „lanţului" de culegere (înregistrare)-procesare-arhivare, care actualmente este doar *parţial digitalizat* (adică doar partea de procesare-arhivare, prin placa de sunet şi inscriptorul CD, respectiv), partea iniţială, cea de culegere (înregistrare) a documentelor sonore fiind în continuare *analogică* - pentru aceasta din urmă folosindu-se în continuare aparate împrumutate (de bună calitate totuşi): un casetofon portabil profesional „Marantz" PMD-430 (analogic) şi un mini-disc „Sony" MZ R 30.

Şi pentru al doilea an, limitele finanţării au impus *reorganizarea fondurilor disponibile*, în aşa fel ca să fie acoperite prioritar *domeniile esenţiale pentru realizarea proiectului*: este vorba despre dotarea minimă mai sus menţionată şi acoperirea deplasărilor în teren, deosebit de numeroase şi în acest an (şi ţinând de specificul proiectului), la care s-au adăugat cheltuielile de valorificare-publicare a rezultatelor, în creştere.

S-a continuat completarea înregistrărilor sonore cu *secvenţe video şi foto* (realizate cu ajutorul camerei digitale din dotarea Facultăţii de Teologie - „Sony" DCR-TRV620E), arhivate împreună cu documentele sonore pe CD-uri multimedia.

Şi concluziile rezultate din cercetarea desfăşurată în cel de-al doilea an al cercetării au confirmat ipotezele de lucru care au stat la baza proiectului, *confirmându-se marea diversitate şi valoare muzical-stilistică* a cântării de strană din Arhiepiscopia Sibiului – atât în ceea ce priveşte vechii cântăreţi de strană, cei care au fost cei dintâi înregistraţi, cât şi cei mai tineri. Aceasta a încurajat şi a motivat în continuare întreaga echipă în sensul continuării activităţilor de culegere şi arhivare a cântării bisericeşti ardeleneşti.

S-au făcut progrese simţitoare şi în ceea ce priveşte **strategia de valorificre a rezultatelor cercetării**, în sensul integrării acestora într-un *program unitar şi coerent de valorificare*, care să prezinte cât mai complet şi multilateral realitatea cântării bisericeşti de strană din Ardeal. În afara elaborării unor studii punctuale, finalizarea cercetării s-a concretizat într-un prim **volum de sinteză, „Cântăreţi din Ardeal"**

(238 p.), cu menţiunea „Cercetări realizate cu sprijinul CNCSIS-MECT”, cuprinzând catalogul arhivei multimedia şi deschizând seria mai multor volume de specialitate. Nu trebuie uitată nici realizarea unui *CD audio antologic*, ce a însoţit difuzarea vol.I al lucrării menţionate în mediile de specialitate.

Referitor la acest proces de difuzare a rezultatelor cercetării, în afara prezentării unor studii la simpozioane şi conferinţe de specialitate, **vol.I al lucrării „Cântăreţi din Ardeal”,** (realizat din păcate într-un prim tiraj restrâns, de doar 90 de exemplare, un al doilea tiraj, de completare, de 50 de exemplare, fiind prevăzut pentru perioada imediat următoare) a fost donat unor biblioteci centrale sau instituţii culturale interesate de cercetările desfăşurate în cadrul prezentului proiect, între care: *Institutul de Etnografie şi Folclor al Academiei Române*, *Muzeul Ţăranului Român*, *Muzeul civlizaţiei populare din Sibiu*, *Secţia Muzicală a Bibliotecii „Astra”* (Sibiu), *Institutul de Istorie a Artei al Academiei* (Bucureşti) etc., fiind primit cu deosebit interes. Se are în vedere, pe viitor, propunerea volumelor seriei „Cântăreţi din Ardeal” şi unor instituţii culturale din străinătate (biblioteci, institute, muzee, fundaţii), având în profil preocupări din domeniul muzicii bisericeşti şi al etnologiei.

Interesul pentru pregătirea cu caracter didactic în domeniul cântării bisericeşti a făcut ca numeroase CD-uri audio şi multimedia cuprinzând selecţiuni din arhiva proiectului, să fie distribuite în regim non-profit la mai multe zeci de preoţi, cântăreţi sau studenţi, care au solicitat aceasta în ultimul an.

Rezultatele cercetării şi arhiva multimedia constituie şi suportul unui modul de un semestru al programului de *Master* - Specializarea Teologie Practică („Probleme speciale ale cântării în Biserica Ortodoxă Română”), din cadrul Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna” a Universităţii „Lucian Blaga” Sibiu. Există intenţia propunerii şi a altor *sinteze ale rezultatelor cercetării pentru uzul şcolilor cu profil teologic*, seminarii şi facultăţi de teologie din Biserica Ortodoxă Română, în vederea lărgirii şi îmbogăţirii pregătirii din domeniul cântării bisericeşti.

Pentru *continuarea cercetărilor* şi având în vedere volumul foarte mare al documentelor sonore existente în teren, este foarte

probabil ca munca de culegere, analiză şi sistematizare a acestora să continue pe durata mai multor ani, fiind necesară eventuala atragere şi cointeresare şi a altor instituţii culturale, cu profil înrudit - între care unele au fost deja amintite mai înainte: Institutul de Etnografie şi Folclor, Muzeul Ţăranului Român, Muzeul civlizaţiei populare din Sibiu etc.

Lucrări publicate în urma cercetării:

Anul I (2002)

1. Grăjdian Vasile, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.IV, mai, 2002, p.182-187.
2. Idem, *Cercetarea oralităţii în cântarea ortodoxă din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul Congresului internaţional de muzicologie bizantină, Bucureşti, 17-20 oct.2002, în curs de publicare.
3. Idem, *"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal (aspecte ale glasului VI)*, (17p.) studiu prezentat în cadrul Simpozionului internaţional de muzicologie bizantină de la Piatra-Neamţ, 29-30 noiembrie 2002, în curs de publicare.
4. Idem,. *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului* (11p.), studiu publicat în "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.337-345.

Anul II (2003)

5. Grăjdian Vasile, Dobre Sorin, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.I, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9), vol.II (cca.230 p.) este în pregătire, urmând să apară în perioada martie-aprilie 2004.
6. Grăjdian Vasile, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de-al 9-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Semnificaţia continuităţii muzicii bizantine", Iaşi, 20-22 mai 2002, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.V, mai, 2003, p.102-110.
7. Idem, *Moştenirea bizantină în cântarea de* stran*ă din Ardeal*, (21p.) studiu prezentat în cadrul Sesiunii de comunicări ştiinţifice "Byzance apres Byzance" (550 de ani de la căderea Constantinopolului), Oradea, 7-8 mai 2003, în curs de publicare.
8. Idem, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, (38p.) studiu prezentat în cadrul celui de *Al 10-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 12-15 mai 2003, în curs de publicare.
9. Idem, *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal - studii* (cca.215 p.), în pregătire, prevăzut să apară în cursul lunii ianuarie 2004.

ASPECTE DE ORALITATE
ÎN CÂNTAREA DE STRANĂ DIN ARDEAL

Preliminarii

Atunci când vorbim despre *oralitate* în cântarea bisericească ortodoxă avem în vedere perpetuarea acelui spirit al culturii bizantine care îl făcea pe I.D.Petrescu să afirme că "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales *orală* (s.n.)"[1]. Iar mai târziu Gh.Ciobanu observa şi el referitor la cântarea bizantină că "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună."[2]

Cântarea liturgică cultivată în Biserica Ortodoxă Română este o continuatoare firească a aceleiaşi tradiţii bizantine, inclusiv sub aspectul oralităţii. Iar acest lucru este valabil chiar pentru variantele ce par să se îndepărteze de modelele considerate mai apropiate de rădăcinile biznatine, aşa cum este cazul cântării din Transilvania şi Banat. În pofida deosebirilor acesteia faţă de varianta psaltică a cântarii ortodoxe româneşti, cultivată în sudul şi estul României şi care a avut o dezvoltare mai direct legată de evoluţiile post-bizantine greceşti, cercetătorii au stabilit, mai ales pe baza aspectelor comune cântării din toate regiunile româneşti (ca şi pe baza înrudirii cu unele forme mai vechi ale cântarii bizantine), "că muzica liturgică

---

[1] (Rév.Père I.D.Petrescu,) *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13 (trad.n.).

[2] (Gh.Ciobanu,) *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26 (trad.n.).

românească, cu toată varietatea ei regională (deci şi cea cultivată în Ardeal şi Banat - n.n.), *are la bază muzica bizantină* (s.n.)”[3].

Sub aspectul oralităţii, în ceea ce priveşte în cântarea bisericească din Ardeal, mai putem remarca faptul că în măsura în care aceasta a fost influenţată de *folclorul muzical* caracteristic regiunii[4], s-ar putea vorbi şi despre o "întâlnire" a *oralităţii* cântării *bizantine* cu *oralitatea creaţiei muzicale populare româneşti*.

În cele ce urmează vom încerca să arătăm cum oralitatea a contribuit şi contribuie în continuare la evoluţia cântării de strană din Ardeal. Şi ne vom referi, pentru limitarea domeniului, doar la câteva aspecte ale variantei numite îndeobşte "cunţană" (după Dimitrie Cunţan), care îşi are centrul de cultivare şi iradiere în Sibiu.

Oralitate în cântarea bisericească din Ardeal

Pentru a constata modificările apărute de-a lungul unor perioade mari de timp în cântarea bisericească, perioade ce depăşesc durata curentă a vieţii omeneşti (deci şi a cercetătorului). cea mai la îndemână posibilitate este aceea de a cerceta *consemnările* ("în scris" a) felului în care se cânta în diferite momente ale istoriei, a le compara pe acestea între ele, iar apoi şi cu felul în care se cântă în prezent.

În Ardeal, pentru zona din jurul Sibiului, nu prea avem astfel de consemnări până în a doua jumătate a secolului trecut[5], când, în anul 1890, după sfatul şi îndemnul anterior (încă din 1868) al Mitropolitului Andrei Şaguna, se publicau "Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese,

---

[3] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Bucureşti, 1979, p.268.

[4] Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.11-12, p.798.

[5] Pentru Transilvania în general avem atestată mai ales doar *circulaţia* câtorva manuscrise, copii după manuscrise extra-carpatice. V.o prezentare sintetică a situaţiei la Arhid.Lector Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p.305 ş.u.

puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul «andreian» arhidiecesan"[6].

Despre o cultivare "de şcoală" a cântării bisericeşti la Sibiu se putea vorbi, foarte probabil, încă din anul 1786, odată cu iniţierea primelor cursuri de preoţi, dar mai ales după înfiinţarea unei şcoli teologice în 1811 (un "seminar" devenit mai apoi "institut" şi "academie", actualmente "facultate"). Cu timpul "metodele de învăţare s-au perfecţionat, în special odată cu venirea la catedra de muzică bisericească a lui Dimitrie Cunţan(u), în 1864, când de la învăţarea cântărilor după auz în mod empiric, s-a trecut la învăţarea sistematică după note muzicale. De fapt el este cel care a notat pentru prima oară cântările bisericeşti care se practicau la Sibiu în vremea sa, le-a tipărit şi a introdus învăţământul modern după note."[7]

Deci Dimitrie Cunţanu este cel care a fixat "în scris" la Sibiu o "tradiţie orală" a cântării. Chiar el mărturiseşte în prefaţa sa la prima ediţie a *Cântărilor bisericesci* cum "recunoscând necesitatea şi utilitatea, ca melodiile cântărior bisericesci de strană *să se fixeze prin punerea lor pe note* (s.n.), încă la anul 1868, Metropolitul **Andreiu** m'a sfătuit: ca, pentru **conservarea** şi **cultivarea** lor mai sigură, *tóte cântările de strană să le culeg şi să le scriu cu notele muzicii moderne* (s.n.). Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci [...] cum - **după auz** - le învăţasem şi eu de la predecesorii mei, profesorii P.Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir. [...] [Apoi] la recomandare din parte competentă am angagiat pe cantorul bisericii nóstre din Daneş, anume **Simeon Florea**, care servesce bisericii de la a.1934 parte ca învăţătoriu , parte ca cantor. - După acest vechiu cântăreţ am scris şi Podobiile [...]."[8]

---

[6] După foia de titlu a primei ediţii. Am încercat în general (dar şi cu unele excepţii sau adaptări) să pastrăm ortografia originală pentu citatele şi titlurile unor lucrări mai vechi, menţionate în acest studiu.

[7] Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p.308.

[8] (Dimitrie Cunţanu) *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, 1890, p.4 (în "Prefaţă").

Faptul că Dimitrie Cunţan(u) a fixat în scris (în notaţia apuseană) şi a tipărit o variantă a cântării de strană din Ardeal pe care a considerat-o mai răspândită şi mai "de autoritate" (fiind cea învăţată de el de la profesorii (!) dinainte şi de la un cântăreţ mai reputat, aşa cum se pare că era Simeon Florea din Daneş) a dus la răspândirea pe tot cuprinsul Mitropoliei Ardealului a acestei variante, ca un fel de "uniformizare" zonală a cântării bisericeşti de strană - la aceasta contribuind şi "iradierea" modelului respectiv prin absolvenţii şcolii de la Sibiu.

Dar impunerea relativă a cântării "cunţane" se pare că nu a însemnat automat şi dispariţia altor variante paralele (mai "orale") şi/sau ea nu a împiedicat chiar dezvoltarea (eventuală a) unor noi variante în cântarea bisericească din Ardeal. Astfel, o jumătate de secol mai târziu, în anul 1940, un urmaş al lui Dimitrie Cunţan, Petru Gherman, profesor la Academia Teologică "Andreiană" din Sibiu observa (referitor nu numai la cântarea bisericească din Ardeal): "Pentru o complectă cunoaştere a muzicii bisericeşti existente în practica poporului nostru, este nevoie de a uza de toate mijloacele de investigaţie pentru aducerea ei la lumină, ca: fonograf, notaţie după auz de la cât mai mulţi cântăreţi de biserică şi cuprinzând cât mai mult spaţiu geografic. Neputând-o cunoaşte complect -după cât s'a notat până acum - nu ne putem fixa cu temeiu asupra unui singur gen de cântare bisericească. *Trebuie să se pornească la lucru pentru dezgroparea muzicii bisericeşti pe cale folkloristică* [...] [deoarece] constituie un adevăr faptul că muzica populară este legată structural de cântarea bisericească."[9]

Dezvoltarea muzicii liturgice ortodoxe româneşti într-un astfel de ambient general de *oralitate* , bisericească şi folclorică totodată, îi făcuse deja pe Timotei Popovici (profesor de muzică vocală şi instrumentală la Şcoala Normală "Andrei Şaguna" şi directorul Corului Bisericii Mitropolitane), împreună cu Candid Popa (şi el profesor de cântare bisericească la Academia Teologică "Andreiană") şi cu Aurel Popovici (profesor de cântare bisericească la

[9] Diacon Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi* (extras din vol."Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire"), Sibiu, 1940, p.10.

Şcoala Normală "Andrei Şaguna") să aducă modificări în ediţia a doua a "Cântărilor bisericeşti" de Dimitrie Cunţanu, tipărită la Sibiu în anul 1925. Ei motivau intreprinderea lor astfel: "În urma epuizării manualui «Cântările bisericeşti» publicat în a.1890 de regretatul Dimitrie Cunţanu, consistoriul arhidiecezan a iniţiat scoaterea unei noi ediţii a acestui manual. În acest scop prin actul Nr.2855 bis. din 12 Martie 1924 a cerut subsemnaţilor să prezentăm propuneri cu privire la retipărirea manualului. În răspunsul nostru am arătat că, *pentru ca să corespundă cerinţelor actuale, manualul trebuie supus unei revizuiri* (s.n.). Revituirea se poate face în două chipuri: Susţinând melodile uzitate în arhidieceză, dar făcând îndreptările strict necesar, sau prin aplicarea principiului de unificare a cântării bisericeşti. În cazul întâi revizuirea se poate face imediat, pe când în cazul al doilea ea reclamă pe lângă timp şi muncă îndelungată şi o hotărâre principială din partea Bisericii.

Pentru a pune cartea cât mai curând la îndemâna academiei teologice andreiene şi şcoalei normale Andrei Şaguna, în programa cărora studiul cântării bis. este obligator, am recomandat modalitatea primă şi anume:

Cartea să se retipărească, supunând întreg materialul unei revizuiri atât în ceea ce preiveşte melodiile cât şi aplicarea textelor la ele. *Textelor cu melodii ce în cursul timpului s'au dovedit fără rost practic din cauza structurii lor greoaie să li se aplice melodiile azi în uz, ca mai potrivite* (s.n.)."[10]

Reacţiile conservatoare (defavorabile) ce se pare că au urmat apariţiei acestei ediţii a doua a "Cântărilor Bisericeşti" au făcut ca în următoarele ediţii (a treia - Sibiu, 1933 şi a patra -Sibiu, 1944) să se revină la versiunea iniţială, cea a primei ediţii, din1890, care a fost reprodusă întocmai - deşi profesorii care au urmat la Sibiu au apreciat cu toţii îndreptările şi actualizările făcute de Timotei Popovici şi colaboratorii săi la ediţia a doua (cea din 1925). Astfel, Arhid.Ion Popescu, referindu-se la această ediţie spune că "este recunoscut că ea

---

[10] *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, din *Prefaţa la ediţia a II-a.*

este superioară primei ediţii"[11], citându-l şi pe înaintaşul său la catedră, Pr.Prof.Gh.Şoima: "Cartea de cântări bisericeşti cunoaşte în anul 1925 o nouă ediţie. Profesorul T.Popovici, în colaborare cu Prof.Aurel Popovici şi cu Candid Popa, notează din nou şi cu mai multă competenţă melodiile celor 8 glasuri şi celelalte melodii bisericeşti, selecţionând unele *variante mai reuşite şi mai răspândite* (s.n.) decât cele tipărite de Cunţan"[12].

Astăzi putem spune că lucrurile au evoluat mai departe în sensul unei *oralităţi* inerente cântării bisericeşti (monodică, de strană). Venind în contact cu realitatea cântării bisericeşti din Ardeal încă în urmă cu aproximativ un sfert de veac (în anul 1975, când am fost repartizat profesor la Sibiu), dar mai ales după anul 1986, când am devenit student al Institutului teologic de grad Universitar din Sibiu şi după 1992, când am devenit titular al catedrei de *Cântare bisericească şi tipic* (/ *Muzică bisericească şi ritual*), subsemnatul m-am văzut foarte curând confruntat cu aceeaşi problemă a "acordării" între "tradiţia scrisă" (a tipăriturilor "cunţane" deja existente), pe de o parte, şi "tradiţa nescrisă", *orală*, a "aplicării practice", de strană, a glasurilor, pe de altă parte.

Cu ocazia tipăririi unui nou "curs universitar", de fapt a unei noi culegeri de "Cântări bisericeşti" pentru studenţii Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu[13], care să înlocuiască de mult epuizatele ediţii ale cărţii lui Cunţanu (trecuse totuşi mai bine de jumătate de veac de la ultima ediţie), trebuia găsită o soluţie de compromis, între conservatorismul rigid al "literei" tipăriturilor "cunţane" şi realitatea mai vie a cântării concrete de strană. Mai trebuie spus că acest compromis a fost ajutat mult şi de îndelungata activitate (circa jumătate de veac) a înaintaşilor mei la Sibiu, Pr.Prof.Gh.Şoima şi Arhid.Ion Popescu, care au activat în sensul apropierii de muzica psaltică (uniformizată), contribuind la impunerea multor cântări noi în zona Ardealului (să amintim fie şi numai Cântările Sfintei Liturghii, într-o variantă psaltică). În afară de aceste cântări care trebuiau adăugate la o nouă "culegere", dificultăţile

---

[11] Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p.312.
[12] Pr.Prof.Gh.Şoima, *stud cit.*, p.803, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p.312
[13] *Cântări bisericeşti*, culegere îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1994.

cele mai mari le-am întâmpinat la selectarea "glasurilor", unde eforturile înaintaşilor la catedră de introducere a unor variante psaltice (uniformizate) au avut mai puţin succes şi unde trebuia ales între ceea ce exista tipărit anterior şi ceea ce efectiv se cânta în mod curent.

Compromisul amintit a constat pană la urmă în reproducerea fidelă, încă o dată, a textului "original" după Dimitrie Cunţan, pentru a nu stârni suspiciuni "reformatoare" din partea conservatorilor pioşi memoriei "cunţane", *împreună* însă şi cu menţionarea într-o *Anexă* a "formulelor" de aplicare practică la strană a glasurilor, aşa cum se face aceasta *actualmente* în multe biserici din Ardeal.

Mai trebuie remarcat că activitatea noastră de selecţionare a unor variante mai larg răspândite a fost mult ajutată de numărul mare de studenţi din toate părţile Transilvaniei, care înainte de 1989, atunci când existau doar două Institute Teologice în ţară, la Bucureşti şi Sibiu, îl frecventau de preferinţă pe cel de la Sibiu; dintre aceştia mulţi aduceau cu ei, fiecare, şi felul de cântare din zona lor. De asemenea, o variantă ("la îndemână") mai "stabilă", mai "constantă" şi mai "uniform(izat)ă" o propuneau venind la Sibiu absolvenţii Seminarului teologic din Cluj, cei pregătiţi ani îndelungaţi de Pr.Prof.Ioan Brie şi urmaşii săi.

În exemplele muzicale pe care le dăm în *Anexă* la acest scurt studiu am încercat, prin punerea în paralel a celor câteva versiuni la îndemână, să marcăm măcar o parte dintre evoluţiile cântării de strană din Ardeal în ultimul secol, atât cât a trecut de la prima notare de către Dimitrie Cunţanu a acestei cântări. Din considerente de spaţiu, ne-am limitat doar la forma de "însuşi glasul" (stihiraric) a primelor două glasuri (autentice) - ceea ce prezintă totuşi avantajul de a putea pune alături două glasuri cu o structură relativ diferită, glasul I fiind diatonic, iar al II-lea cromatic.

Câteva observaţii şi concluzii

În legătură cu execuţia practică a cântărilor acestor glasuri se poate aminti faptul că adesea şi cântăreţii fac acelaşi compromis pe care şi culegerea de "Cântări bisericeşti" din 1994 a încercat să-l propună. Adica, în mod curent, cântările *notate* de Dimitrie Cunţan *se*

cîntă aşa cum sunt notate, dar mai departe "aplicarea" (pe textul liturgic) foloseşte o serie de "formule" destul de deosebite de cele propuse de Cunţan.

Lucrul acesta este cât se poate de evindent, spre exemplu, pentru melodiile de "însuşi glasul" (stihiraric), pentru care Dimitrie Cunţan a notat cum se cântă doar "Domne strigat-am...", "Să se îndrepteze..." şi prima Stihiră, cu stihul său. Astăzi, adesea, după ce "Domne strigat-am..." şi Să se îndrepteze..." se cântă *după note*, mai departe, chiar de la prima Stihiră (la care deja nu se mai respectă melodia "cunţană") se trece pe "formulele" melodice mai "orale".

În continuare, câteva observaţii se desprind uşor chiar şi la o analiză sumară a exemplelor prezentate. Astfel, folosirea relativ stereotipă a "formulelor" poate determina un caracter oarecum *monoton* al acestui stil de cântare, aşa cum au observat şi alţi cercetători[14]. De asemenea, fenomenul de *diatonizare* este evident pentru glasul al doilea[15], unde doar câte o rară inflexiune mai aminteşte de intonaţiile psaltice ale acestui glas. Iar în varianta Timotei Popovici (Ed.II-1925) această tendinţă continuă (v. ex.: gl.II-10,13,18), ca şi în "formulele" reproduse în culegerea de "Cântări bisericeşti" din 1994 (gl.II-15abc...).

În ceea ce priveşte *ornamentaţia*, aceasta este simplă, notată de obicei cu note reale - deci fără semne muzicale deosebite. Variantele (şi formulele) mai "orale" nu propun neaparat o *simplificare* a ormnamentaţiei în sensul reducerii acesteia, ci mai curând este vorba despre propunerea unor *alte* "întorsături" melodice, mai familiare cântăreţului şi participantului ("popular") la slujbă - şi în acest fel *mai simplu* de cântat (v. pentru gl.I-4,5,8 şi "formulele" 5ab... din 1994; pentru gl.II-9,11,12,14,16,17,19,20,21).

Este adevărat că aceste câteva observaţii cu caracter mai mult *muzical* (monotonie, diatonizare, simplificare...) pot sugera uneori o nuanţă eventual uşor depreciativă a acestui tip de cântare, în direcţia

---

[14] Gh.Ciobanu, *Cântarea de cult bănăţeană - origine, vechime, specific,* în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.III, Bucureşti, 1992, p.114.

[15] Idem, *Muzica bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Bucureşti, 1974, p.354.

unui "neprofesionalism primitiv" Dar, aceleaşi "defecte" pot constitui "calităţi", privite dintr-un punct de vedere *bisericesc.*

Pentru că în măsura în care este vorba despre o muzică sau o cântare *bisericească* - ce se cântă în Biserică, în slujbele acesteia - această situaţie schimbă cu totul condiţia (inclusiv mai estetică a) cântării. "Neprofesionalismul" (relativ) de factură muzicală, repetitiv, diatonic şi "simplificant" (în sensul folclorizant), este din punct de vedere bisericesc un "câştig", deschizând şi o cale muzicală "medie" către comuniunea liturgică - "medie", adică *accesibilă* unei mari majorităţi a credincioşilor cu o pregătire muzicăla mai redusă şi în acelaşi timp suficient de *acceptabilă* şi din punctul de vedere al celor relativ "profesionişti".

Iar despre "profesionalitatea" acestora din urmă, ca şi cea a cântării şi cântăreţilor bisericeşti în general, trebuie spus că este vorba despre un *concept* relativ şi (relativ) *deosebit* de cel al profesionalismului muzical laic. Pentru că cel mai adesea s-a putut observa că "profesioniştii muzicii bisericeşti" au răspuns şi răspund unei *alte* vocaţii şi unui *alt* caracter al pregătirii şi "performanţei" muzicale decât profesioniştii (chiar de vârf ai) artei muzicale laice (care şi-au aflat uneori satisfacţia, atât materială cât şi "de renume", şi în altă parte decât în Biserică). Cântăreţii Bisericii *au slujit* ("doar"), de obicei modest şi anonim, la împlinirea rosturilor mântuitoare ale credinţei creştine.

De aceea multe din cele spuse de Pr.Prof.Gh.Şoima pentru perioada dinainte de apariţia şcolilor teologice în Ardeal, spre sfârşitul sec. al XVIII şi începutul sec. al XIX, rămân în bună măsură valabile şi pentru evoluţiile de până astăzi ale acestei variante a cântării bisericeşti româneşti care este cântarea de strană din Ardeal - o variantă, şi ea, a cântării *post-bizantine* şi un alt fel de "românire" a acesteia:

"Veacuri de-a rândul, cântăreţii bisericeşti din Ardeal au fost oameni fără învăţătură de carte muzicală. Aşa fiind, nu a fost posibilă păstrarea şi nici reînvăţarea ocazională a cântărilor psaltice în veşmântul lor încărcat cu o mulţime de ornamente melodice, ci aceşti cântăreţi ardeleni le simplificau vrând-nevrând. Simplificându-le, cântările Sfintei Liturghii şi unele melodii ale troparelor, condacelor

şi ale altor cântări bisericeşti au devenit accesibile tuturor credincioşilor cu voce şi auz muzical. Ele puteau fi cântate în comun, de către aproape toţi cei ce participau la Sfânta Liturghie sau slujbe. Acestea erau caracteristicile cântării din Biserica Ortodoxă Ardeleană în momentul când a luat fiinţă şcoala teologică de la Sibiu, în 1811. Era *o cântare bisericească răsăriteană, simplă, cu o pronunţată trăsătură populară românească* (s.n.)"[16].

Iar pentru toate aceste evoluţii, folosind o concluzie dintr-un studiu al lui Gh Ciobanu, "*oralitatea* (s.n.), repetăm, a avut şi ea un cuvânt de spus"[17].

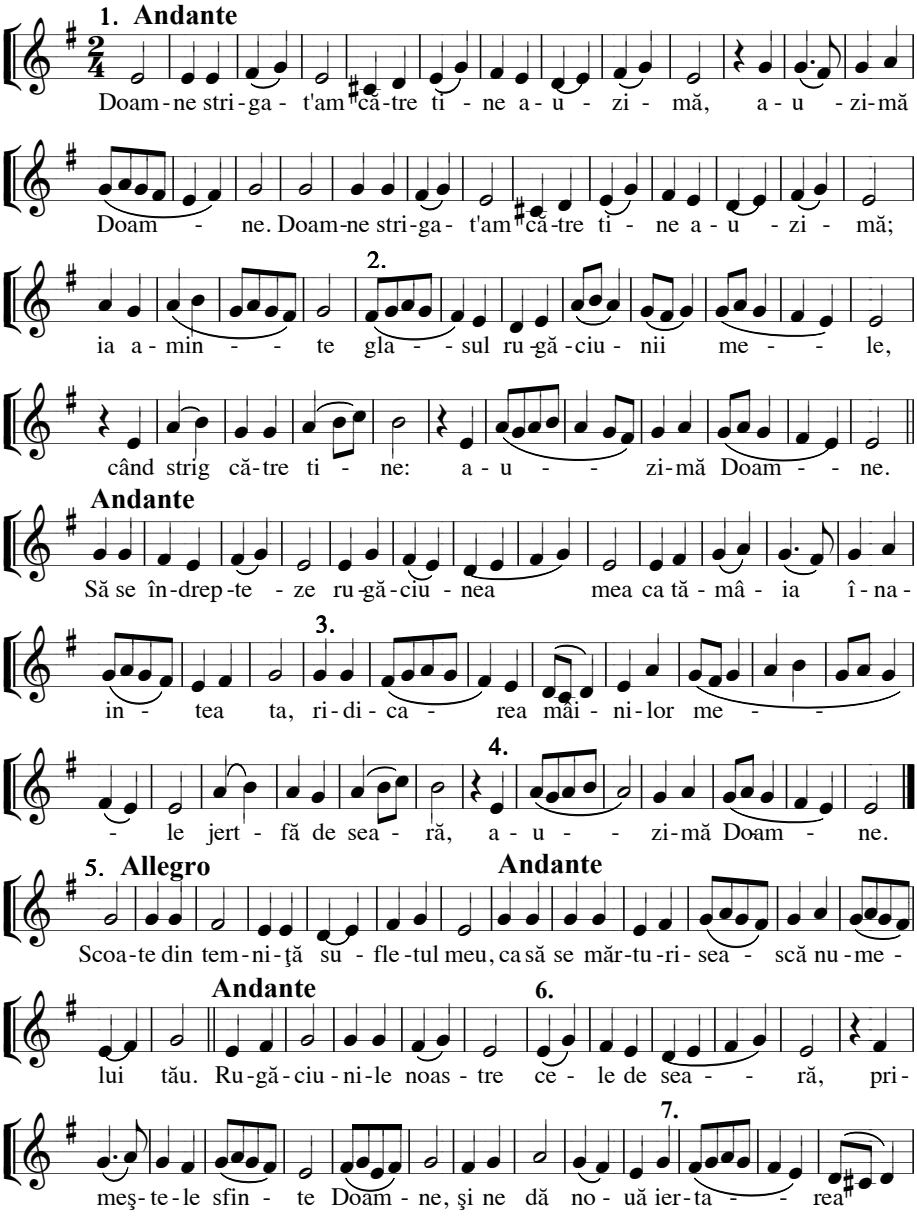
---

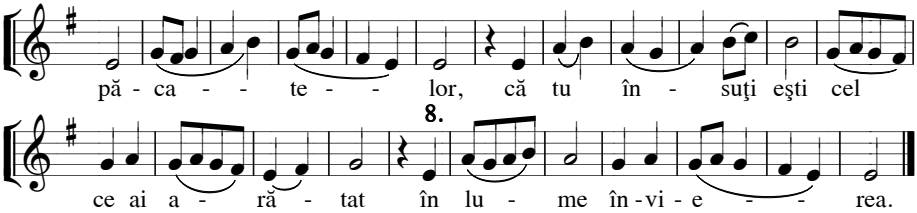
[16] Pr.Prof.Gh.Şoima, *stud cit.*, p. 798, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p. 307 ş.u.

[17] Gh.Ciobanu, *Muzica bisericească la români...*, p.355.

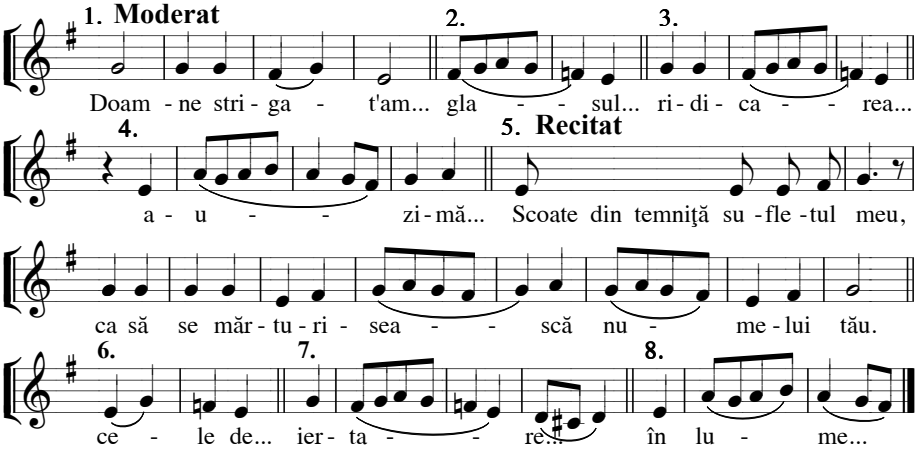
Glasul I

"Cântările bisericeşti" (D.Cunţanu), Ed.I-Sibiu, 1890, p.8-9; Ed.III-1932, p.1-2; Ed.IV-1943, p.1-2 ("Melodiile fundamentale ale celor opt glasuri cu texte din Octoih ca modele")

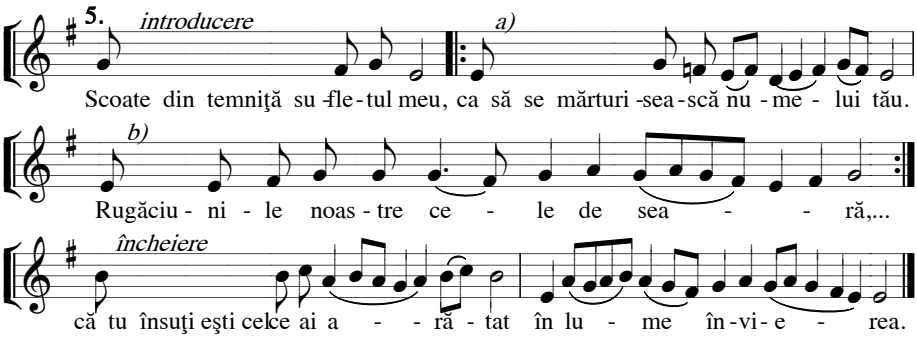




"Cântările Bisericeşti" (D.Cunţanu-Timotei Popovici ...), Ed.II-Sibiu ,1925, p.1-2.



"Cântări bisericeşti", Sibiu, 1994, p.209 (Anexa-formule de aplicare; în culegerea tiparită, transpus cu un ton mai jos, pentru compararea cu transcrierea liniară a gl.I psaltic)



Glasul II

"Cântările bisericeşti" (D.Cunţanu), Ed.I-Sibiu, 1890, p.11-12; Ed.III-1932, p.3-5; Ed.IV-1943, p.3-5 .

Andante

Doam-ne stri-ga - - t'am că-tre ti - - ne a-u - - zi - - mă,

9.

a - u - - zi-mă Doam - - ne,Doam-ne stri-ga - - t'am că-tre ti -

- ne a - u - - zi - - mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă-ciu -nii

10.

me - - le când - - strig că-tre ti - - ne: a - u - -

11. **Andante**

zi-mă Doam - - ne! Să se în-drep -te-ze ru-gă-ciu -nea mea ca tă - mâ - ia

12.

î-na-in - - tea ta, ri-di-ca-rea mâi - - ni-lor me - -

13. **14.**

le jert - - fă de sea - - ră a-u - - zi-mă Doam

15. Allegro **Andante**

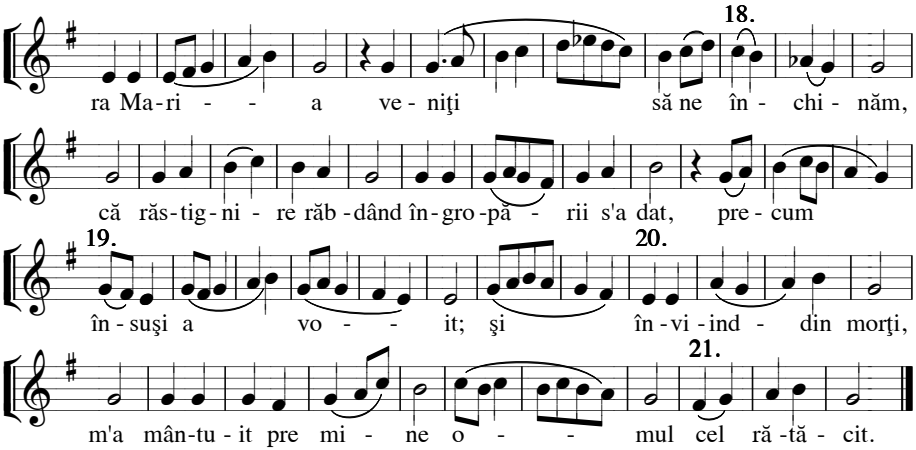
- ne! Scoa-te din tem-ni-ţă su- fle-tul meu,casă se măr-tu-ri-sea - scă

16. Andante

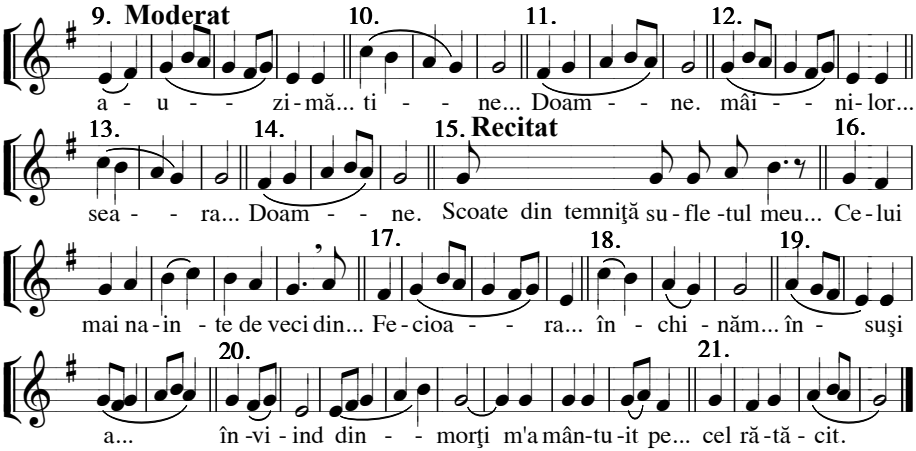
nu - me -lui tău. Ce -lui mai na -in - te de veci din ta -tă năs-cut,lui Dum-ne-zeu

17.

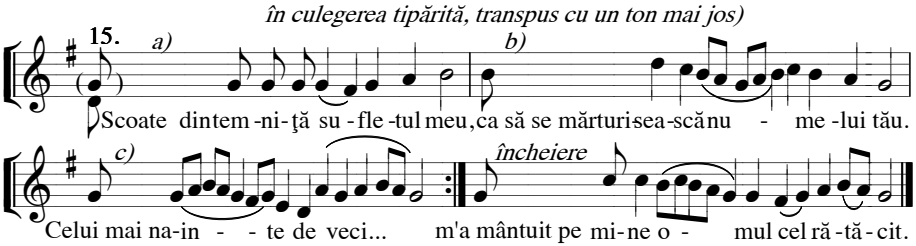
cu -vân - - tu - - lui, ce-lui în-tru-pat din Fe-cioa - -



"Cântările Bisericeşti" (D.Cunţanu-Timotei Popovici ...), Ed.II-Sibiu ,1925, p.3-4.



"Cântări bisericeşti", Sibiu, 1994 , p.210 (Anexa - formule de aplicare;
în culegerea tipărită, transpus cu un ton mai jos)



IMPORTANŢA ACTIVITĂŢII LUI DIMITRIE CUNŢAN PENTRU EVOLUŢIA CÂNTĂRII BISERICEŞTI DIN ARDEAL*

Atunci când vorbim astăzi despre cântarea bisericească specifică Ardealului, nu putem ocoli niciodată numele lui *Dimitrie Cunţan* („Cunţanu" după o ortografie mai veche, „Cunţan" după una mai nouă). Acesta şi-a împrumutat chiar numele cântării ardeleneşti de strană, astăzi fiind ceva firesc să o numim pe aceasta „cântare *după Cunţan*" sau pur şi simplu „cântare *cunţană*".

Cine a fost această personalitate care a marcat atât de puternic destinul cântării noastre bisericeşti?

Dimitrie Cunţan s-a născut în localitarea Dobârca, din Judeţul Sibiu, în anul 1837[1]. A studiat la Gimnaziul de Stat din Sibiu (şase clase) până în anul 1858, iar apoi la institului Teologic, între anii 1858 şi 1860.

Din anul 1860 şi-a început activitatea ca învăţător la Şcoala poporală de pe lângă biserica „din groapă", în cartierul Sibiu-Iosefin; pe acest post a funcţionat până în anul 1872. Pe seama aceleiaşi biserici (Sibiu-Iosefin) a fost hirotonit diacon în anul 1865, iar apoi preot în anul 1872, slujind acolo până în anul 1878.

Cea mai importantă partea a activităţii sale este însă cea legată de Institutul teologic-pedagogic din Sibiu. În anul 1864, la 23 februarie, Mitropolitul Andrei Şaguna l-a numit pe Dimitrie Cunţan profesor de *Cântări bisericeşti şi Tipic* la acest Institut, pentru ambele secţiuni (teologică şi pedagogică). În anul 1877 i s-a incredinţat şi funcţia de duhovnic al Institutului şi aici a activat până la sfârşitul vieţii sale, în anul 1910.

---

*Articol prilejuit de îmă;inirea în anul 2003 a 110 ani de la tipărirea cărţii de "Cântări bisericeşti" a lui Dimitric Cunţan.

[1]Date privind viaţa şi activitatea lui Dimitrie Cunţanu pot fi găsite (într-o formă sintetică) la Pr.Prof.Dr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu, Sibiu*, 1987, p.280, unde este indicată şi o bogată *Biliografie*.

Demn de menţionat este şi faptul că în mai multe rânduri a fost ales membru în Sinodul Arhiepiscopiei Sibiului.

De-a lungul vieţii a publicat mai multe lucrări, între care se numără: *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri ale Sfintei Biserici ortodoxe* (Sibiu, 1890), *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor în două voci* (Sibiu, 1903), *Cântările funebrale pentru cor de bărbaţi în patru voci* (Sibiu, 1903), *Cântări religioase la cununii, la hirotoniri şi la sfinţirea bisericilor, pentru cor de bărbaţi în patru voci* (Sibiu, 1906).

De obicei Dimitrie Cunţan a armonizat vechi melodii bisericeşti, însă a compus şi piese originale, cum ar fi: *Imn la moartea marelui Andrei*, *La intrarea în biserică*, *Rugăciune*, toate pe texte ale lui Zaharia Boiu, *Dumnezeul nostru*, pe text de I.Lăpedatu şi altele.

A mai publicat, uneori sub pseudonimul "Duhovnicul", o serie de articole dedicate Mitropolitului Andrei Şaguna: *Mitropolitul Andrei ca păstor*[2], *Personalitatea Mitropolitului Andrei*[3], *Religiozitatea şi moralitatea Mitropolitului Andrei*[4] şi altele.

A murit la 27 iunie /10 iulie 1910 la Sălişte, unde a fost şi îngropat.

*

Dintre toate lucrările menţionate mai sus, numele lui Dimitrie Cunţan este asociat cel mai mult cu *Cântările bisericeşti* publicate la Sibiu în 1890, cele prin care s-a răspândit şi s-a impus stilul "cunţan" de cântare bisericească. Intersul viu care s-a păstrat pentru aceste cântări a făcut ca ele să fie retipărite în mai multe rânduri - în 1925, 1933, 1944 la Sibiu. De asemenea, alte culegeri tipărite în Ardeal au preluat şi au reprodus numeroase cântări din cartea lui Dimitrie Cunţan[5].

În legătură cu apariţia culegerii sale de cântări, Dimitrie Cunţan mărturisea în prefaţa sa la prima ediţie cum "recunoscând

---

[2]În "Revista Teologică", II (1908), nr.5, p.191-196.

[3]În *idem*, II (1908), nr.6, p.241-246.

[4]În idem, II (1908), nr.12, p.453-460.

[5]Dintre aceste culegeri să amintim doar: Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religiase*, Cluj-Napoca, 1988; Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din transilvania şi alte cântări religioase*, Cluj,-Napoca, 1990; Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994 etc.

necesitatea şi utilitatea, ca melodiile cântărior bisericesci de strană să se fixeze prin punerea lor pe note, încă la anul 1868, Metropolitul **Andreiu** m'a sfătuit: ca, pentru **conservarea** şi **cultivarea** lor mai sigură, tóte cântările de strană să le culeg şi să le scriu cu notele muzicii moderne. Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci [...] cum - **după auz** - le învăţasem şi eu de la predecesorii mei, profesorii P.Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir. [...] [Apoi] la recomandare din parte competentă am angagiat pe cantorul bisericii nóstre din Daneş, anume **Simeon Florea**, care servesce bisericii de la a.1934 parte ca învăţătoriu , parte ca cantor. - După acest vechiu cântăreţ am scris şi Podobiile [...]."[6]

Astfel, Dimitrie Cunţan a fost primul care a fixat în scris (în notaţia apuseană, pe portativ) şi a tipărit cântările bisericeşti aşa cum se cântau şi încă se mai cântă în bisericile ortodoxe din Transilvania. Acesta este un moment deosebit de important în evoluţia cântării bisericeşti româneşti şi doar de la recunoaşterea acestui fapt putem avansa spre dezvoltarea altor consideraţii.

Desigur, astăzi, cunoscând mai multe lucruri despre influenţa pe care *cântarea populară* a exercitat-o asupra cântării bisericeşti din Ardeal[7], suntem destul de îndreptăţiţi să credem că la vremea când Dimitrie Cunţan şi-a publicat cântările, acestea nu constituiau singura variantă care circula în Transilvania. Totuşi, el a selectat acea variantă a cântării de strană din Ardeal pe care a considerat-o ca cea mai "de autoritate" - fiind cea învăţată de el de la profesorii (!) dinainte şi de la un cântăreţ mai reputat, aşa cum se pare că era Simeon Florea din Daneş. Publicarea acestei variante a dus la răspândirea ei pe tot cuprinsul Mitropoliei Ardealului, ca un fel de "uniformizare" zonală a cântării bisericeşti de strană - la aceasta contribuind şi "iradierea" modelului respectiv prin absolvenţii şcolii de teologie de la Sibiu.

---

[6] (Dimitrie Cunţanu) *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, 1890, p.4 (în "Prefaţă").

[7] Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.11-12, p.798.

Mai rebuie observat că impunerea cântării "cunţane" nu a însemnat şi dispariţia altor variante paralele (mai "orale") sau că ea a împiedicat dezvoltarea (eventuală a) unor noi variante de cântare bisericească în Ardeal.

Astfel, Timotei Popovici (profesor de muzică vocală şi instrumentală la Şcoala Normală "Andrei Şaguna" şi directorul Corului Bisericii Mitropolitane), împreună cu Candid Popa (şi el profesor de cântare bisericească la Academia Teologică "Andreiană") şi cu Aurel Popovici (profesor de cântare bisericească la Şcoala Normală "Andrei Şaguna") au încercat să ţină seama tocmai de aceste evoluţii în cântarea bisericească şi să aducă modificări în ediţia a doua a "Cântărilor bisericeşti" de Dimitrie Cunţanu, tipărită la Sibiu în anul 1925[8].

Şi este interesant de observat rezistenţa opusă la orice fel de schimbări de către susţinătorii variantei "originale" a cântărilor lui Dimitrie Cunţan, a căror reacţiile conservatoare, ce se pare că au urmat apariţiei acestei ediţii a doua a "Cântărilor Bisericeşti", au făcut ca în următoarele ediţii (a treia - Sibiu, 1933 şi a patra -Sibiu, 1944) să se revină la versiunea iniţială, cea a primei ediţii, din 1890, care a fost reprodusă întocmai. Aceasta dovedeşte locul important pe care cântările lui Dimitrie Cunţan l-au ocupat în sufletele cântăreţilor, şi ale credincioşilor în general, din Ardeal.

Totuşi, Pr.Prof.Gh.Şoima, un alt urmaş al lui Dimitrie Cunţan la catedra cântare de la Sibiu vorbea şi el despre "*variante mai reuşite şi mai răspândite* (s.n.) decât cele tipărite de Cunţan"[9] referitor la ediţia a doua.

Şi se poate observa şi astăzi, în legătură cu execuţia practică a cântărilor pe glasurile "după Cunţan", cum cel mai adesea chiar cântăreţii care se declară fideli "cântării cunţane" fac un oarecare compromis între cântările cărţii lui Cunţan şi variantele care mai circulă. Adica, în mod curent, cântările *notate* de Dimitrie Cunţan *se*

---

[8] *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, din *Prefaţa la ediţia a II-a.*

[9] Pr.Prof.Gh.Şoima, *stud cit.*, p.803, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p.312

cîntă aşa cum sunt notate, dar mai departe "aplicarea" (pe textul liturgic) foloseşte o serie de "formule" destul de deosebite de cele propuse de Cunţan.

Lucrul acesta este cât se poate de evindent, spre exemplu, pentru melodiile pe "însuşi glasul" (stihiraric), pentru care Dimitrie Cunţan a notat cum se cântă doar "Domne strigat-am...", "Să se îndrepteze..." şi prima Stihiră, cu stihul său. Cel mai adesea, după ce "Domne strigat-am..." şi Să se îndrepteze..." se cântă *după note*, mai departe, chiar de la prima Stihiră (la care deja nu se mai respectă melodia "cunţană" notată) se trece pe "formulele" melodice mai "orale".

Folosirea relativ stereotipă a acestor "formule" poate determina un caracter oarecum *monoton* al acestui stil de cântare, aşa cum au observat unii cercetători[10].

În acest punct al consideraţiilor noastre trebuie să facem o remarcă deosebit de importantă. Cele remarcate mai înainte referitor la relaţia dintre textul *scris* al *Cântărilor* lui Dimitrie Cunţan şi *practica uzuală* de strană în Ardeal ne determină să atenţionăm asupra faptului că avem de a face cu un sens mai larg (şi de fapt cel propriu-zis) al noţiunii de *stil*, de "stil cunţan". Ca orice stil, şi *stilul cunţan* nu înseamnă neaparat doar reproducerea identică a textelor muzicale notate de Dimitrie Cunţan, ci, aşa cum ne dovedeşte practica amintită a atâtor cântăreţi de strană din Ardeal, este vorba despre o cântare *în stil* cunţan – aşa cum vorbim despre o arhitectură (chiar nouă, dar) *în stil* brâncovenesc sau despre o muzică *în stil* precalsic, sau clasic sau al altei epoci importante.

Fiind puşi în situaţia de a vorbi despre un *stil* cunţan, aceasta ne mai dovedeşte şi altceva, şi anume anumită maturitatea la care ajunsese cântarea de strană din Ardeal încă în vremea lui Dimitrie Cunţan. Această maturitate, singură, poate explica stabilitatea şi rezistenţa în timp a respectivului stil - asemănător stilului popular (inconfundabil, în toate variantele lui) - pe care nici o încercare de "uniformizare" nu a reuşit sa-l desfiinţeze... Este ceva mult mai mu;lt decât o simplă consemnare în scris a unor cântări oarecare. Este vorba

---

[10] Gh.Ciobanu, *Cântarea de cult bănăţeană - origine, vechime, specific,* în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.III, Bucureşti, 1992, p.114.

despre o creaţie colectivă, a nenumăraţi cântăreţi ardeleni anonimi, aceiaşi care i-au statornicit numele acestui stil, după numele celui care, cel dintâi, l-a consemnat într-o scriere muzicală, D.*Cunţan*.

De-a lungul timpului, între elementele particulare ale acestui *stil*, s-a mai observat fenomenul de *diatonizare*, care este evident mai ales pentru glasul al doilea[11], unde doar câte o rară inflexiune mai aminteşte de intonaţiile psaltice ale acestui glas.

De asemenea, în ceea ce priveşte *ornamentaţia* ("înfloriturile"), aceasta este simplă, putând fi notată de obicei cu note reale - deci fară semne muzicale deosebite. Variantele (şi formulele) mai "orale" nu au propus o *simplificare* a ormnamentaţiei în sensul reducerii acesteia, ci mai curând a fost vorba despre propunerea unor *alte* "întorsături" melodice, familiare cântăreţului şi participantului ("popular") la slujbă - şi în acest fel *mai simplu* de cântat.

Este adevărat că cele câteva observaţii amintite, cu caracter mai mult *muzical* (monotonie, diatonizare, simplificare...), pot sugera uneori o nuanţă eventual uşor depreciativă a acestui tip de cântare, în direcţia unei "lipse de profesionalism (muzical)". Dar, aceste "defecte" pot constitui "calităţi", privite dintr-un punct de vedere *bisericesc.*

Pentru că în măsura în care este vorba despre o muzică sau o cântare *bisericească* - ce se cântă în Biserică, în slujbele acesteia - aceasta schimbă cu totul condiţia cântării, inclusiv sub aspect estetic. "Lipsa de profesionalism" muzical, la modul doar aparent şi relativ, datorat caracterului repetitiv, diatonic şi "simplu" (în sensul folclorizant), este din punct de vedere bisericesc un "câştig", deschizând o cale muzicală "de mijloc" către comuniunea liturgică - "de mijloc", adică *accesibilă* unei mari majorităţi a credincioşilor cu o pregătire muzicală mai redusă, dar în acelaşi timp *acceptabilă* şi din punctul de vedere al celor relativ "profesionişti".

Iar în ceea ce priveşte "profesionalismul" cântării şi cântăreţilor bisericeşti în general, trebuie spus că este vorba despre un *concept* relativ *deosebit* de cel al profesionalismului muzical laic. "Profesioniştii muzicii bisericeşti" au răspuns şi răspund unei *alte* vocaţii şi unui *alt* caracter al pregătirii şi "performanţei" muzicale

---

[11] Idem, *Muzica bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Bucureşti, 1974, p.354.

decât profesioniştii (chiar de vârf ai) artei muzicale laice, care şi-au aflat uneori satisfacţia, atât materială cât şi "de renume", şi în altă parte decât în Biserică. Cântăreţii Bisericii *au slujit*, de obicei modest şi anonim, la împlinirea rosturilor mântuitoare ale credinţei creştine.

De aceea multe din cele spuse de Pr.Prof.Gh.Şoima pentru perioada dinainte de apariţia şcolilor teologice în Ardeal, spre sfârşitul sec. al XVIII şi începutul sec. al XIX, rămân în bună măsură valabile şi pentru evoluţiile de până astăzi ale acestei variante a cântării bisericeşti româneşti care este cântarea de strană din Ardeal - cântarea *cunţană, după D.Cunţan* sau *în stil cunţan* - o variantă, şi ea, a cântării *post-bizantine* şi un alt fel de "românire" a acesteia:

"Veacuri de-a rândul, cântăreţii bisericeşti din Ardeal au fost oameni fără învăţătură de carte muzicală. Aşa fiind, nu a fost posibilă păstrarea şi nici reînvăţarea ocazională a cântărilor psaltice în veşmântul lor încărcat cu o mulţime de ornamente melodice, ci aceşti cântăreţi ardeleni le simplificau vrând-nevrând. Simplificându-le, cântările Sfintei Liturghii şi unele melodii ale troparelor, condacelor şi ale altor cântări bisericeşti au devenit accesibile tuturor credincioşilor cu voce şi auz muzical. Ele puteau fi cântate în comun, de către aproape toţi cei ce participau la Sfânta Liturghie sau slujbe. Acestea erau caracteristicile cântării din Biserica Ortodoxă Ardeleană în momentul când a luat fiinţă şcoala teologică de la Sibiu, în 1811 (unde mai târziu a activat şi D.Cunţan - n.n.). Era *o cântare bisericească răsăriteană, simplă, cu o pronunţată trăsătură populară românească* (s.n.)"[12].

Şi unei atât de profunde şi venerabile tradiţii ortodoxe şi româneşti a cântării bisericeşti din Ardeal putem să ne facem şi noi, cu deplină credinţă, următori.

---

[12] Pr.Prof.Gh.Şoima, *stud cit.*, p. 798, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p. 307 ş.u.

ELEMENTE DE ORALITATE CONSEMNATE ÎN CARTEA DE "CÂNTĂRI BISERICEŞTI" A LUI DIMITRIE CUNŢAN (Sibiu, 1890)

Într-un studiu prezentat în urmă cu doi ani, am atenţionat asupra oralităţii cântării de strană din Ardeal[1], comparând unele aspecte concrete din cartea de "Cântări bisericeşti" a lui Dimitrie Cunţan[2] cu cele din alte culegeri[3], publicate mai târziu. Aducând şi mărturiile altor specialişti[4], care au sesizat şi au fost preocupaţi de aceste probleme, o concluzie a studiului menţionat situa respectiva oralitate la confluenţa dintre oralitatea mai generală a muzicii bizantine şi cea de factură folclorică (românească).

De data aceasta vom încerca să punem în evidenţă o serie *de aspecte prezente chiar în cartea de "Cântări bisericeşti" a lui Dimitrie Cunţan*, care vin în sprijinul observaţiilor anterioare privind oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal.

*

---

[1] Vasile Grajdian, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal*, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.64-72.

[2] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfîntei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului; ed.III, 1932, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

[3] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925; *Cântări bisericeşti*, culegere îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1994.

[4] Spre ex.: Diac. Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi* (extras din vol."Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire"), Sibiu, 1940, p.10; . Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.11-12, p. 798, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p. 307 ş.u.

Exemplele la care ne vom referi sunt alese din *Ediţia a IV-a* a cărţii de "Cântări bisericeşti" a lui Dimitrie Cunţan, publicată în anul 1943 la Sibiu, care, la fel ca şi ediţia anterioară[5], reproduce exact ediţia I, cea publicată de D.Cunţan la Sibiu în anul 1890. Pentru studiul nostru vom lăsa deoparte ediţia a II-a, cea din anul 1925, în care autorii ei (Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici) au încercat o actualizare a primei ediţii a cărţii lui Cunţan - iniţiativă care nu a fost bine primită de contemporani şi în urma căreia s-a revenit în următoarele ediţii la textul iniţial (al primei ediţii).

Această păstrare neschimbată (la modul insistent) a textului muzical liturgic pe parcursul a mai bine de jumătate de secol (cât a trecut de la prima până la a patra ediţie a cărţii lui Cunţan) a fost în măsură să propună şi să impună (programatic) un tip de *uniformizare* a cântării bisericeşti pentru Ardeal.

Poate fi deosebit de interesantă şi de productivă compararea acestui *tip de uniformizare* - prin repetarea neschimbată şi prin impunerea ca model (unic) de-a lungul a multor decenii a aceleiaşi colecţii de cântări - cu *alte modele de uniformizare*, propuse la capătul unei lungi evoluţii (concretizată în numeroase manuscrise şi mai ales tipărituri), cum este cazul cântării psaltice din celelalte regiuni istorice ale României. Din acest punct de vedere, nu trebuie uitat că în acelaşi an 1943, atunci când la Sibiu se tipărea neschimbată în a IV-a ediţie a cărţii de "Cântări bisericeşti" a lui D.Cunţan, la Neamţ se tipărea "Anastasimatarul" lui Ojog[6], precursor oarecum al "Anastasimatarului uniformizat", tipărit câţiva ani mai târziu[7].

---

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* ed.III, 1932, Sibiu, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.

[6] Victor-Vasile Ojog, *Anastasimatarul Sfintei Monastiri Neamţului* (prelucrare după Dimitrie Suceveanu şi alţi autori renumiţi din trecut), Neamţ, 1943; retipărit ca *Anastasimatar...*, cu diortorisirea textului, corectarea greşelilor de tipar şi îngrijirea ediţiei de Arhid.Prof.Dr.Sebastian Barbu Bucur şi Preot Conf.Alexie Al. Buzera, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei "Trinitas", Iaşi, 1998.

[7] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat - Vecernierul (sau cântările Vecerniei de sâmbătă pe cele opt glasuri bisericeşti)*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953; ed. II 1974; Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Ene Branişte,

Dintr-o perspectivă metodologică, compararea cu structurile melodice caracteristice ale altor colecţii de cântări bisericeşti (mai strict) *uniformizate,* publicate în aceeşi perioadă (sau într-un răstimp apropiat) poate să sublinieze cu atât mai mult oralitatea unor aspecte pe care le aflăm consemnate chiar de Dimitrie Cunţan în culegerea sa - păstrate până în ediţiile mai târzii tocmai în virtutea hotărârii de a păstra neschimbat un text *originar.*

Pentru claritate şi pentru simplificarea demersului nostru ne vom referi doar la una dintre acele situaţii în care *constanţa* (de fapt *repetarea*) *textului literar* permite reliefarea limpede a aspectelor de *oralitate în tratarea melodică*, care ne interesează. Aşa este cazul primelor două versete ale Psalmului 140 (cele de la *Doamne strigat-am*, cântate la slujba *Vecerniei*), unde cuvintele de încheiere - "auzi-mă, Doamne" - se repetă neschimbat (ca text).

Stihurile şi stihirile de la *Doamne strigat am* se cîntă pe forma de "însuşi glasul" (adică în stilul *stihiraric*), iar în colecţia lui Dumitru Cunţan fragmentul de melodie pe care se cântă cuvintele alese pentru analiza noastră ("auzi-mă, Doamne") constituie o *formulă de încheiere.*

Structural, situaţia este asemănătoare cu cea din *Anastasimatarul* lui Victor Ojog din 1913[8], sau cu cea a *Vecernierului uniformizat* tipărit zece ani mai târziu (în anul 1953, constituind primul volum al *Anastasimatarului uniformizat*[9]), atât în ceea ce priveşte stilul *stihiraric*, cât şi caracterul *de încheiere* al formulei melodice pe care se cântă cuvintele "auzi-mă, Doamne". Ceea ce mai putem însă observa în aceste două ultime cazuri este *repetarea cu totul neschimbată a formulei melodice* pentru textul "auzi-mă, Doamne", la

---

Anastasimatarul uniformizat - Utrenierul (sau cântările Utrenieie de Duminică pe cele opt glasuri bisericeşti cu svetilne şi doxologii mari), Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954; ed. II 1974.

[8] Noi am folosit mai ales ed. II, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei "Trinitas", Iaşi, 1998, pentru a beneficia de îndreptările editorilor - Arhid.Prof.Dr.Sebastian Barbu Bucur şi Preot Conf.Alexie Al. Buzera.

[9] Ed.II, din 1974 (pe care am avut-o la îndemână în timpul elaborării acestui studiu), reproduce fotografic ed.I, din 1953-1954.

sfâşitul ambelor stihuri de la începutul Psalmului 140 ("Doamne strigat-am..." şi "Să se îndrepteze...").

Pentru exemplificarea constanţei structurii melodice respective (la Ojog şi în *Vecernierul uniformizat*) am reprodus în anexă (la pag.83) doar situaţia primelor patru glasuri conform *Vecernierului uniformizat* din 1953[10], situaţie care este însă cu totul asemănătoare şi în continuare, pentru celelalte glasuri, adică formula melodică pentru textul "auzi-mă, Doamne" se repetă mereu neschimbată la sfîrştul stihurilor "Doamne strigat-am..." şi "Să se îndrepteze...", unde ea apare

Se poate vorbi astfel şi despre o *uniformizare* (desigur într-un sens restrâns) în folosirea respectivei formule melodice.

Care este situaţia formulelor melodice corespunzătoare în cartea de "Cântări bisericeşti" a lui D.Cunţan - în cele trei ediţii care păstrează varianta originară ? Mai întâi trebuie arătat că pentru exemplificările de la pag.84-85 am indicat bibliografic Ediţia a IV-a a cărţii lui D. Cunţan[11] tocmai pentru că ea este contemporană *Anastasimatarului* lui V.Ojog (ca an de apariţie) şi totodată relativ apropiată de varianta declarat *uniformizată* a *Vecernierului* (*Anastasimatarului*), cea din 1953.

Începând analiza structurilor melodice prezente la D.Cunţan, se poate uşor observa că pentru *glasurile I, II* şi *VIII*, profilul formulei de încheiere pe care se cântă "auzi-mă, Doamne" rămâne de asemenea neschimbat, pentru cele două prime stihuri din *Psalmul 140* ("Doamne strigat-am..." şi "Să se îndrepteze..."), adică întâlnim o situaţie întrutotul similară (structural) cu cea a variantelor psaltice contemporane (Ojog şi *Vecernierul uniformizat*), pe care le-am luat în considerare pentru comparaţiile noastre.

Lucrurile se schimbă destul de mult pentru celelalte glasuri.

În *glasul al treilea* profilul melodic pentru "auzi-mă, Doamne" prezintă o mică *amplificare ornamentală* pe vocala "u" (în sensul unei

---

[10] Cf. retipăririi din 1974 (ed.II) - v. nota precedentă.

[11] Apărută la Sibiu, în anul 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu

ondulaţii superioare, ca un mordent) la stihul "Doamne strigat-am...", faţă de stihul următor ("Să se îndrepteze...")[12].

La *glasul al patrulea* evoluţia melodică pe silaba "*Doam*(-ne)" de la "auzi-mă, Doamne" *modifică ritmic* două pătrimi egale pentru primul stih ("Doamne strigat-am...") cu o pătrime cu punct şi o optime pentru cel de al doilea ("Să se îndrepteze...")[13].

În continuare, la *glasul al cincilea* amploarea melodică a silabei "u" (de la "auzi-mă, Doamne") pentru stihul "Doamne strigat-am..." este foarte mult *diminuată* (până la o simplă coborâre treptată) în stihul "Să se îndrepteze..."[14].

La *glasul al şaselea*, pe aceeaşi vocală "u" de la "auzi-mă, Doamne", melodia prezintă în plus - pentru stihul "Doamne strigat-am..." - o mică *ornamentare* (ondulare suitoarea de tip mordent) şi o *augmentare de valoare* (doime în loc de pătrime), faţă de situaţia stihului "Să se îndrepteze..."[15].

În sfîrşit, la *glasul al şaptelea*, pătrimea cu punct şi optimea care constituie în stihul "Doamne strigat-am..." suportul melodic pentru vocala "u" (de la "auzi-mă, Doamne") suferă o *augmentare melodico-ritmică* până la patru pătrimi în stihul "Să se îndrepteze..."[16].

Încercând acum să căutăm o intenţie sau o logică de natură muzicală în micile variaţii melodice constate anterior, aceasta este destul de greu, tocmai datorită caracterului relativ întâmplător al apariţiei lor. Dacă pentru o aceeaşi structură de text literar (fiind vorba de *aceleaşi doua stihuri* ale Psalmului 140: "Doamne strigat-am..." şi "Să se îndrepteze...") la trei glasuri - primul, al doilea şi al optulea - avem o constanţă melodică analogă versiunilor uniformizate de cântări, la celelalte glasuri aflăm variaţii cărora nu le putem da o explicaţie uniformă: o variaţie ritmică la glasul al patrulea (ce apare în stihul al doilea), o ornamentare suplimentară la glasul al treilea (ce apare însă în primul stih), diminuări de factură ritmico-melodică la

---

[12] V.pag.84.
[13] *Ibidem.*
[14] V.pag.85.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*

glasurile al cincilea şi al şaselea, respectiv o amplificare de aceeaşi natură la glasul al şaptelea - care nu par aşadar să indice vreo ordine consecventă sau vreo intenţie propusă (şi "uniformă") de travaliu melodic, ci par mai degrabă să fie simple "sclipiri" de improvizaţie muzicală, caracteristice unor obişnuinţe şi deprinderi de factură orală.

Pentru a trage o scurtă concluzie în acest sens, la capătul observaţiilor precedente, să ne mai reamintim şi faptul că D.Cunţan mărturisea în *Prefaţa* primei ediţii a cărţii sale de *Cântări bisericesci* (din 1890) cum "recunoscând necesitatea şi utilitatea, ca melodiile cântărior bisericesci de strană *să se fixeze prin punerea lor pe note* (s.n.) (:..) am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci (...) cum - **după auz** - le învăţasem şi eu de la predecesorii mei, profesorii P.Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir. (...) (Apoi) la recomandare din parte competentă am angagiat pe cantorul bisericii nóstre din Daneş, anume **Simeon Florea**, care servesce bisericii de la a.1934 parte ca învăţătoriu, parte ca cantor. - După acest vechiu cântăreţ am scris şi Podobiile (...)."[17]

Astfel se poate vedea, conform propriei sale mărturisiri, că D.Cunţan a făcut într-o bună măsură muncă de *culegător de cântări bisericeşti de circulaţie orală* (o situaţie asemănătoare cu cea a *culegătorului de folclor muzical*), fixând *"prin punerea pe note"* cântările bisericeşti pe care le învăţase / le auzise *"după auz"* de la profesorii predecesori sau de la un cîntăreţ bisericesc, aşa cum era Simeon Florea din Daneş. De aceea explicaţia cea mai la îndemână pentru variaţiile melodice avute în vedere în acest scurt studiu - ca şi a altora din colecţia lui D.Cunţan - poate fi uşor găsită tocmai în *oralitatea* variantelor *consemnate* de acesta în cartea sa de *Cântări bisericeşti*.

Situaţia este astfel cu totul diferită faţă de cea a cărţilor de cântări cu caracter mult mai *uniformizat*, cu care am comparat variantele lui D.Cunţan şi unde intervenţia autorului / autorilor este de presupus şi era chiar aşteptată - inclusiv în sensul micilor "uniformizări" melodice - dată fiind autoritatea lor de specialişti şi

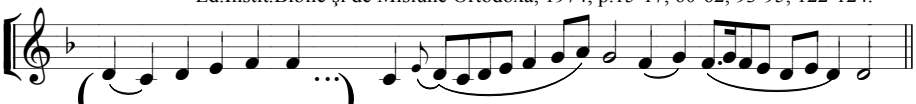
[17] (Dimitrie Cunţanu) *Cântările bisericesci...*, ed.I (Sibiu, 1890), p.4 (în "Prefaţă").

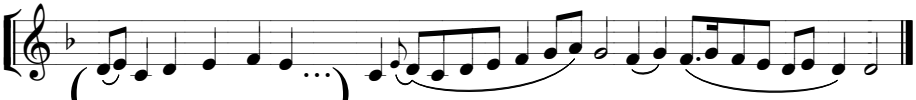
ţinând seama că era vorba de o perioadă în care se făceau eforturi de *uniformizare* (în general) a cântării bisericeşti.

Iar faptul că la aceeaşi epocă (1943) se propunea printr-o ediţie tîrzie a culegerii lui D.Cunţan (*neschimbată programatic* în timp) un model de referinţă pentru cântarea bisericească (din Ardeal - unde a fost şi este încă larg folosită pentru învăţarea cântării de strană) ne-a oferit până astăzi şansa păstrării peste mai mult de un secol a consemnării unor aspecte (cu caracter istoric) ale oralităţii cântării bisericeşti româneşti.

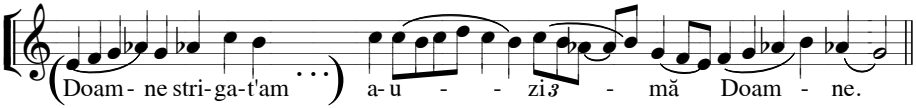
Glasul I

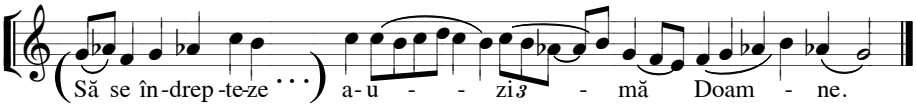
Cf.Prof.N.I.Lungu, Pr.Prof.Gr.Costea, Prof.I.Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat* - Vecernierul, ed. a doua (retipărită prin fotografiere după ed.întâi-1953), Bucureşti, Ed.Instit.Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1974, p.15-17, 60-62, 93-95, 122-124.



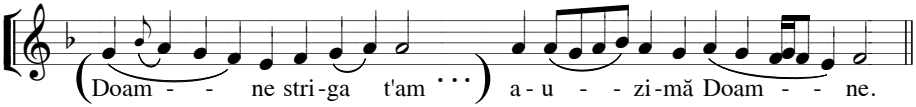


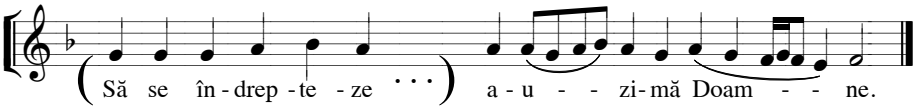
Glasul II



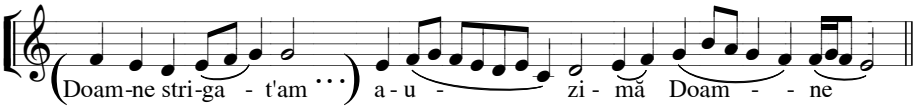


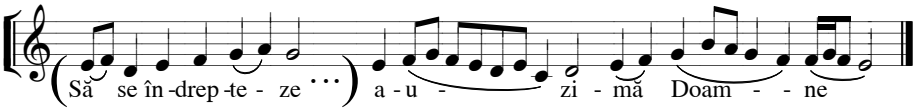
Glasul III





Glasul IV





Glasul I

Cf. Dimitrie Cun\anu, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri*, Ed.IV, Sibiu, 1943, p.1-19.

(Doam-ne, stri-ga - t'am ...) a - u - zi-mă, Doam - ne.

(Să se în-drep-te - ze ...) a- u - zi-mă, Doam - ne.

Glasul II

(Doam-ne, stri-ga - t'am ...) a - u - zi-mă Doam - ne.

(Să se în-drep-te-ze ...) a - u - zi-mă, Doam - ne.

Glasul III

(Doam - ne stri-ga - t'am ...) a - u - zi-mă, Doam-ne.

(Să se în-drep-te - ze ...) a - u - zi - mă, Doam-ne.

Glasul IV

(Doam-ne, stri-ga - t'am ...) a-u - zi-mă, Doam - ne.

(Să se în-drep-te-ze ...) a-u - zi-mă, Doam - ne.

Glasul V

Doam-ne,stri-ga - t'am ... a- u - zi-mă,Doam - ne.

(Să se în-drep-te-ze ...) a- u - zi-mă, Doam - ne.

Glasul VI

(Doam - ne,stri-ga - t'am ...) a- u - zi-mă,Doam - ne.

(Să se în-drep-te - ze ...) a- u - zi-mă,Doam - ne.

Glasul VII

(Doam-ne, stri-ga - t'am ...) a- u - zi-mă, Doam - ne.

(Să se în-drep-te - ze ...) a- u - zi-mă, Doam - ne.

Glasul VIII

(Doam-ne, stri-ga - t'am ...) a-u - zi-mă,Doam - ne.

(Să se în-drep-te - ze ...) a- u - zi-mă,Doam - ne.

ASPECTE ACTUALE DE ORALITATE ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ DIN ARDEAL

În cateva studii anterioare am prezentat unele aspecte de oralitate[1] ce pot fi uşor observate în ediţiile succesive ale cărţilor de cântări bisericeşti publicate în Ardeal începând cu anul 1890 (anul primei ediţii a "Cântărilor…" lui D.Cunţanu)[2], aspecte la care s-au referit în general majoritatea specialiştilor care s-au ocupat de-a lungul timpului de cântarea bisericească în această regiune istorică a României (cântare de origine bizantină, la fel ca întrega muzică liturgică românească[3], chiar dacă având unele caracteristici de factură foclorică, ce o individualizează destul de puternic[4]) – să-i reamintim, în afară de Dimitrie Cunţan(u)[5], fie şi numai pe Timotei Popovici[6],

---

[1] Vasile Grajdian, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal*, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.64-72; idem, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, studiu prezentat în cadrul celui de-al 8-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Muzica bizantină – de la esenţa originală la tradiţii locale şi regionale", Iaşi, 7-9 mai 2001, în curs de publicare în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi).

[2] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului; ed.III, 1932, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu; Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925; *Cântări bisericeşti*, culegere îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1994.

[3] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979, p.268.

[4] Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.11-12, p.798.

[5] Dimitrie Cunţanu, *op.cit.*, ed.I, p.4 (în "Prefaţă").

Petru Gherman[7], Gheorghe Şoima[8], Ioan Popescu[9], alături de mulţi alţii.

Fără a fi consemnate încă în culegerile de cântări, în practica curentă se mai pot observa la unele cântări din culegerea "clasică" (de "Cântări bisericesci….") a lui D.Cunţan o serie de mici variaţii ce tind să capete un statut permanent. De la început trebuie atenţionat că nu este vorba despre greşeli (de "solfegiere") cu caracter întâmplător, care şi acestea sunt numeroase, dat fiind profesionalizarea uneori redusă a cântăreţilor bisericeşti. Deosebite de acestea, aspectele la care dorim să ne referim reprezintă tendinţe destul de generale, ce caracterizează chiar cântarea în comun, ceea ce face uneori ca şi profesionistul "notist" ("solfegist") să însoţească melodia cu inflexiuni diferite de cele notate, pentru a se păstra în comuniunea intonaţională şi a evita eventuale situaţii "(h)eterofonice".

Vom exemplifica prin câteva momente din glasurile lui D.Cunţan, pe care le redăm în anexă la acest studiu (pag.93-).

La "Doamne, strigat-am…" al *glasului I*, evitarea saltului de terţă prin înlocuirea cu un mers treptat pentru "auzi-mă, ***a***-uzi-mă" – punctul **a)** – pare să favorizeze cursivitatea melodică.

În situaţia de la **b)**, pentru "ru-***gă***-ciunii", înlocuirea unei suite ascendente de secundă (mare)-cvartă (perfectă) cu o simplă cvintă (perfectă), prin repetarea şi "întărirea" bazei de pornire în saltul intonaţional uşurează mult execuţia, mai ales pentru neprofesionişti.

La momentul **c)**, melisma primei silabe a cuvântului "***me***-le" capătă mai multă melodicitate prin înlocuirea a două pătrimi cu o formulă de două optimi-pătrime, câştigându-se şi un plus de ritmicitate odată cu integrarea noii formule între alte două

---

[6] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *op.cit.*, în *Prefaţa la ediţia a II-a* (fără pag.).

[7] Diacon Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi* (extras din vol."Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire"), Sibiu, 1940, p.10

[8] Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.11-12, p.798

[9] Arhid.Lector Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu, 1988, p.312.

asemănătoare (anterioară şi posterioară) - chiar dacă aceasta duce la o oarecare stereotipie ritmică, prin repetarea secvenţială de trei ori a aceleiaşi formule de două optimi-pătrime; dar şi aceasta ţine de panoplia de mijloace a oralităţii, care uzează uneori excesiv de mijloace repetitive, favorizând memorarea. Oricum, pericolul unei monotonii secvenţiale este contrabalansat într-o oarecare măsură de orientarea ascendentă a "mordentului" (notat desfăşurat al) formulei nou introduse de două optimi-pătrime, adică invers faţă de formula asemănătoare anterioară, deja existentă, unde ondulaţia melodică (a "mordentului") este descendentă (/ inferioară).

Din contra, la **d)**, pentru "jert-***fă*** de seară", cursivitatea melodică este sacrificată în favoarea unei simplificări, în sensul repetării aceluiaşi sunet şi pe "(jert-) ***fă***", şi pe "***de*** (seară)", în locul unei coborâri treptate. Modificarea pare să scoată în evidenţă repetarea (iarăşi oralitatea) secvenţei treptat ascendente de pe "***jert***(-fă)" şi "***sea***(-ră)", a doua uşor amplificată ornamental printr-o ondulaţie superioară.

La *glasul IV*, pentru **e)** - "ia a-***min***-te" - doimea devine uşor pătrime, probabil evitându-se astfel excesiva stagnare melodică, chiar dacă aceasta impetează asupra steeotipiei metrice binare a măsurii de 2/4, pe care Cunţan a folosit-o pentru notarea cântării. Dar respectiva asimetrie metrică, într-o bună tradiţie de origine bizantină (psaltică), face ca textul cântării, care are întotdeauna o întâietate liturgică, să fie îmbrăcat într-un mod melodic şi ritmic mai adecvat.

La **f) -** "când ***strig*** către Tine" - pătrimea cu punct (urmată de o optime) se "melodizează" într-un "mordent" de optimi, ce amintesc de execuţia melodică din cântarea psaltică pentru *petasti* cu *clasmă*.

În cadrul lungii melisme pentru "***Doam***(-ne)", saltul de terţă descendentă marcat la **g)** - făcut ritmic pe două pătrimi - este înlocuit cu un pasaj treptat descendent de două optimi, pe durata celei de a doua pătrimi din varianta iniţială. Această transformare este în mod evident mult mai potrivită pentru cadrul ornamental general, aducând o contribuţie la specificul melismatic.

Pentru "rugă-***ciu***-nea" de la **h)** constatăm un fenomen de inversare a direcţiei "mordentului" melodic, din superior în inferior, continuând în felul acesta mersul descendent anterior şi echilibrând

desenul melodic general, în sensul contrabalansării celor două perechi de optimi de direcţie ascendentă care urmează.

La **i)** este vorba despre o simplificare intonaţională a melodiei, un pasaj treptat de două pătrimi fiind înlocuit cu repetarea pe aceeaşi treaptă (în raport cu prima pătrime) a celei de a doua pătrimi, pentru "***ca tă***-mâia" - urmând apoi un salt de terţă până la "tă-***mâ***-ia" (salt care în varianta iniţială a lui Cunţan era parcurs treptat). Modificarea "orală" ajută la marcarea melodică şi ritmică a silabei accentuate din cuvântul "tă-***mâ***-ia" (datorită "atacării " directe prin saltul de terţă), respectiva simplificare melodică fiind ajutată în continuare şi de revenirea (destul de stereotipă) la sunetul iniţial pe ultima silabă a cuvântului ("tămâ-***ia***"), prin coborârea de terţă înapoi.

Ritmul destul de "săltat" de la **j),** datorat formulei ritmice de optime cu punct şi şaisprezecime, din faza iniţială a micii melisme pe prima silabă a cuvântului "***jert***-fă" este înlocuit adesea în cântarea "orală" cu două simple optimi, mai "cursive" (sau mai "domoale") melodic şi mai potrivite atmosferei liniştite a formei de "însuşi glasul" (stihiraric), în care se cântă stihurile şi stihirile de la "Doamne, strigat-am".

O situaţie înrudită cu cea precedentă, de "domolire" melodică a unui ritm mai "săltat", întâlnim în cadrul melismei mai dezvoltate pe "***Doam***-ne", de la **k)**, unde nu numai că pentru formula de pătrime cu punct şi optime este preferată formula ritmică mai "lină" a unei pătrimi urmate de două optimi, dar şi saltul direct de terţă descendentă este "îndulcit" de un pasaj melodic ce coboară treptat pe cele două optimi ale formulei. Situaţia mai este asemănătoare şi celei de la **g)**, unde pe acelaşi profil melodic al primei silabe din "***Doam***-ne" obişnuinţa orală folosea aceeaşi formulă de pătrime cu două optimi descendente treptat, cu diferenţa că acolo în varianta iniţială a lui D.Cunţan era vorba despre două pătrimi (aici fiind vorba de o pătrime cu punct şi o optime). Oricum, în ambele cazuri modificarea serveşte contextului melismatic mai general, totodată asistând din nou la aplicarea unuia dintre procedeele specifice oralităţii - din aceeaşi categorie "mnemotehnică" cu cel menţionat anterior, pentru **c)** - în sensul utilizării repetate a unei (aceleiaşi) formule mai simple şi mai

clare pentru situaţii diferite şi mai ambigue melodic, fapt ce ajută memorarea (caracteristică şi necesară utilizării orale a cântării).

La *glasul V*, o modificare repetată apare în cadrul *Troparului Învierii*. În trei situaţii, **l1)**, **l2)**, şi **l3)**, se preferă de obicei repetarea aceluiaşi sunet în locul unei urcări treptate - pe "***şi cu*** Duhul Sfânt", respectiv pe "mântu-***i-rea*** noastră" şi "tru-***pul pe*** cruce". În afară de comoditatea intonaţională, o explicaţie a acestei preferinţe ar putea fi ajutarea *melodică a accentuării* fireşti a începutului de cuvânt ce urmează în textul imnografic: "şi cu ***Du***-hul Sfânt", respectiv "mântuirea ***noas***-tră" şi "trupul pe ***cru***-ce". Este vorba despre o marcare melodică prin urcarea cu o treaptă, simţindu-se poate insuficienţa simplei potriviri a accentuării din textul literar cu accentul ritmico-metric (al melodiei) din varianta originară a lui Cunţan.

La *glasul VI*, pentru forma de "însuşi glasul" (la "Doamne, strigat-am…"), constatăm o situaţie în care intervine fenomenul de *diatonizare* a scării modului cromatic, fenomen observat la modul mai general şi de alţi cercetători, pentru cântarea bisericească din Ardeal[10]: pentru "***Doam***-ne" de la **m1)** şi **m2)** se înlocuieşte secunda mărită (ascendentă) printr-o suită treptată mai "melodică"(tot ascendentă) de tonuri.

Troparul Învierii al glasului VI prezintă la **n4)** - pentru "***din*** morţi" - o amplificare ritmică, în sensul transformării formulei de pătrime cu două optimi într-o formulă alcătuită dintr-o doime cu două pătrimi. Sensul acestei variaţii orale pare să fie inspirată de folosirea anterioară în cadrul troparului, repetată şi stereotipă, a formulei de doime şi două pătrimi, în situaţii melodice foarte asemănătoare: la **n1)**, **n2)** şi **n3)**, pentru "***amor***-ţit", respectiv "***trupul***" (aici doimea pentru "***tru***-pul" fiind desfăşurată melodic pe două pătrimi) şi "Fe-***cioa***-ra".

La *glasul VIII*, în situaţiile foarte asemănătoare de la **o1)** până la **o6)** se preferă de fiecare dată încheierea formulei melodice printr-o

---

[10] Gh.Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.354.

mică figură descendentă de două optimi înaintea doimei finale (pentru "au-***zi***-mă", respectiv "către ***ti***-ne", "***Doam***-ne", "înain-***tea*** Ta", "***sea***-ră" şi iarăşi "***Doam***-ne") în defavoarea unei coborâri simple de pătrime pe sunetul de încheiere (cu repetarea lui apoi de către doimea finală). Este o rezolvare melodică mai plăcută (şi oarecum mai comodă), chiar dacă tot stereotipă.

În fine, la acelaşi glas, pentru cele două cazuri având coordonate melodice apropiate de la **p1)** şi **p2) -** "când ***strig***", respectiv "***jert***-fă" - chiar dacă relativ diferite ritmic, se optează pentru o aceeaşi secvenţare treptat descendentă, care simplifică mult execuţia orală.

*

Încercând câteva observaţii mai generale cu caracter concluziv, se poate remarca mai întâi faptul că variaţiile la care ne-am referit privesc îndeosebi *glasurile diatonice* (I, IV, V, VIII), des folosite şi care, chiar prin această folosire repetată, pot fi mai uşor învăţate pe dinafară - şi prin urmare "oralizate".

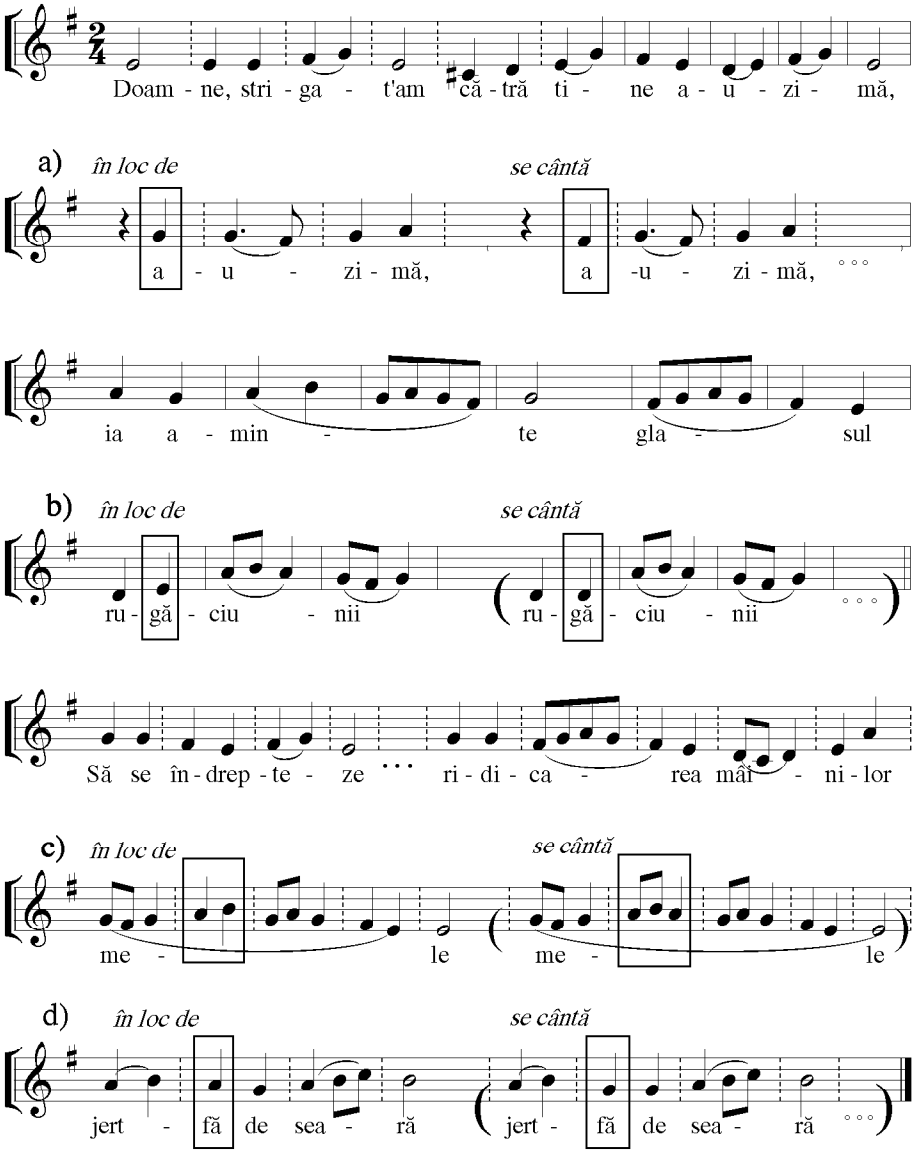
De asemenea, este vorba despre acele părţi de cântare (cum este "Doamne, strigat-am…") la care textul rămâne neschimbat (faţă de celelalte stihuri şi stihiri, care se schimbă zilnic), şi aceasta favorizând uşoara memorare şi folosire orală. Iar apoi, prin frecventa "rulare" şi "retuşare" orală, în timp, se pot afla treptat cele mai adecvate, mai plăcute, sau poate pur şi simplu cele mai comode forme melodice.

Pe de altă parte, chiar afirmându-şi o tendinţă de permanentizare, este greu să se afirme cu siguranţă, referitor la aceste variaţii melodice (sau altele), dacă ele vor căpăta o extensie care să le impună pe o scară mai largă.

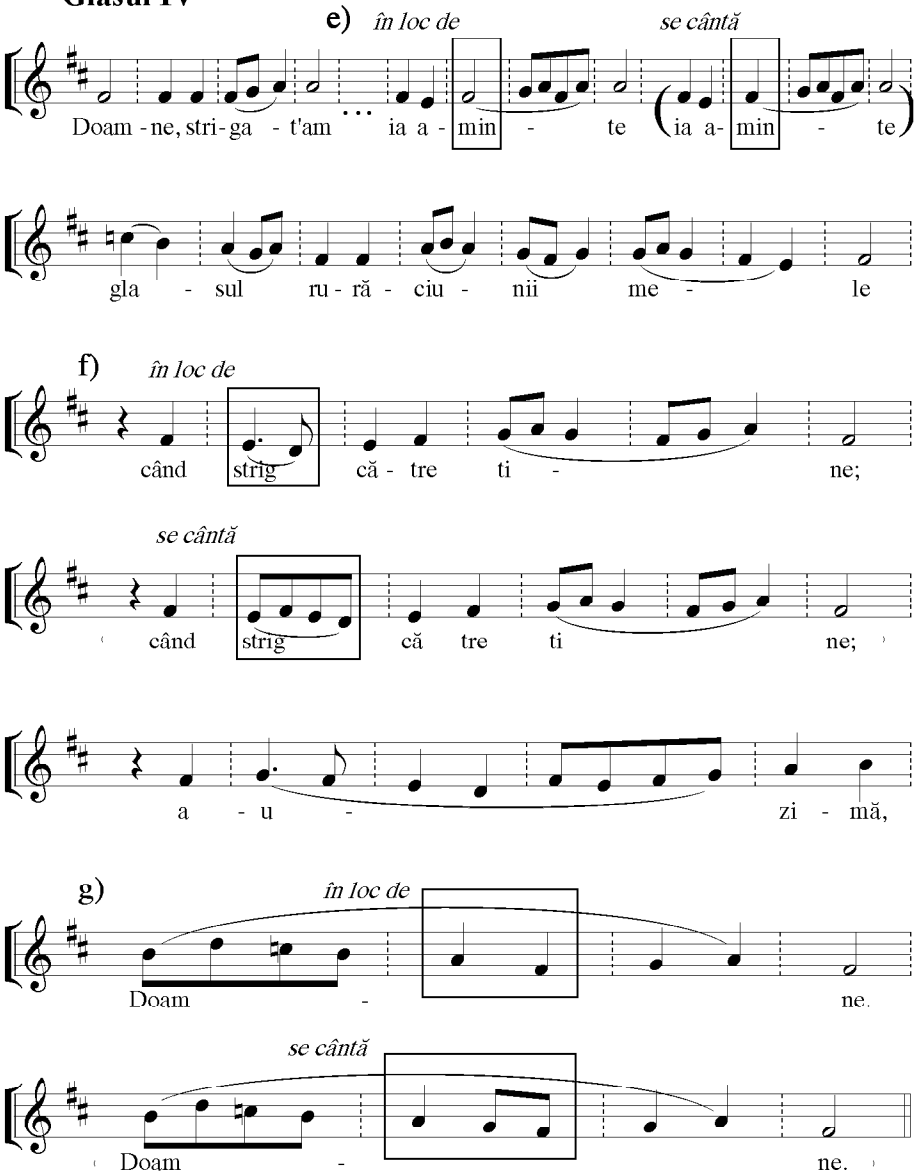
În orice caz, prezenţa lor vine să confirme încă o dată vivacitatea aspectelor de oralitate, ce caracterizează cântarea în Biserica Ortodoxă (Română), în particular cea din Ardeal.

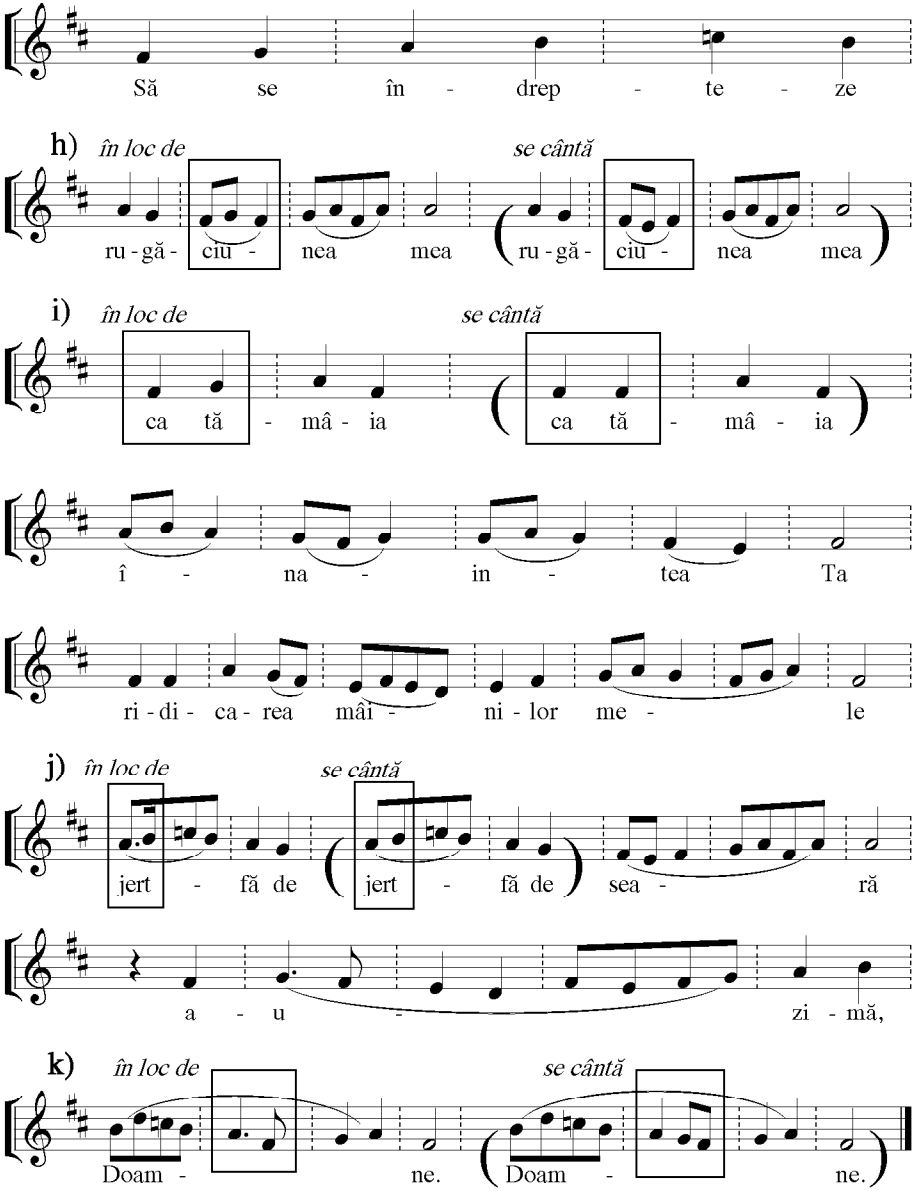
Cf. Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri,*
Ed.IV, Sibiu, 1943, p.1-19.

Glasul I



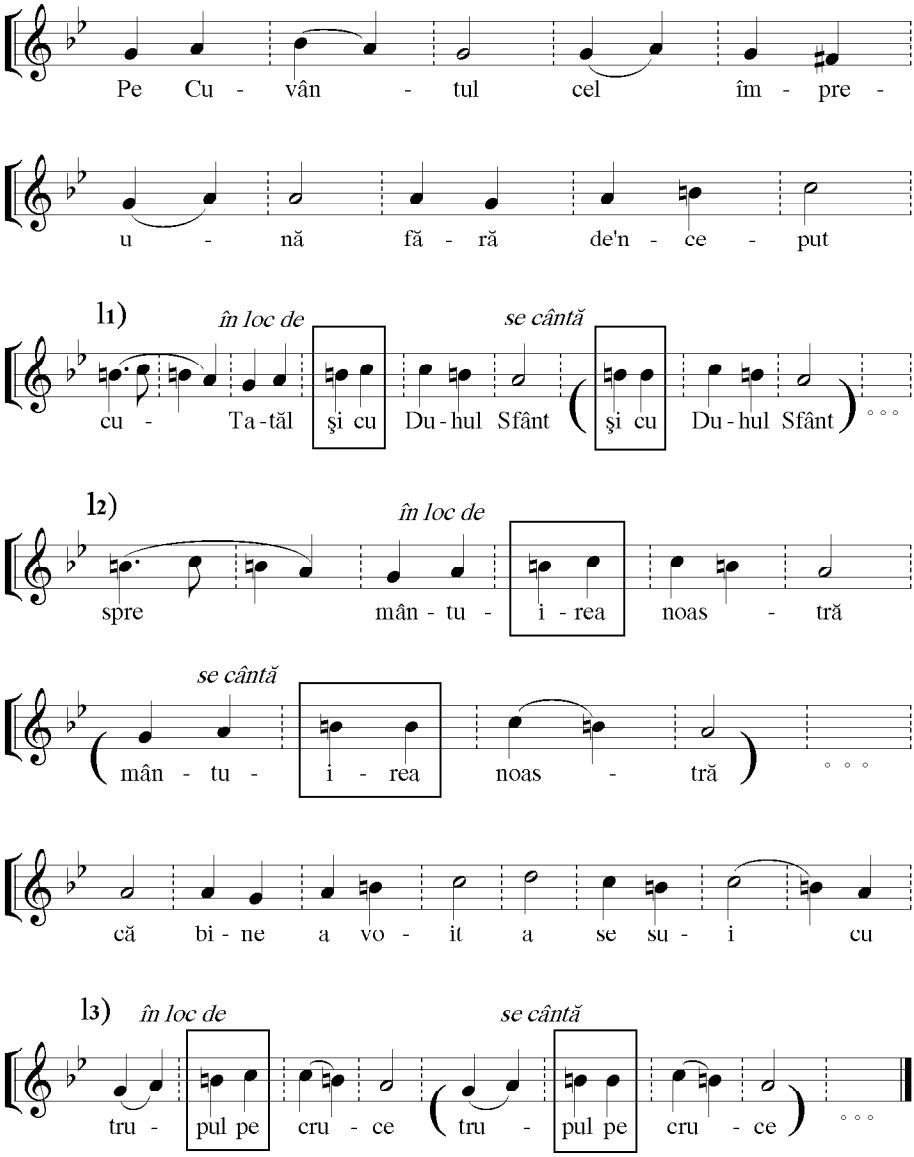
Glasul IV


e)
în loc de
se cântă
Doam - ne, stri - ga - t'am ... ia a - min - te (ia a- min - te)
gla - sul ru - ră - ciu - nii me - le
f)
în loc de
când strig că - tre ti - ne;
se cântă
(când strig că tre ti ne;)
a - u - zi - mă,
g)
în loc de
Doam - ne.
se cântă
(Doam - ne.)

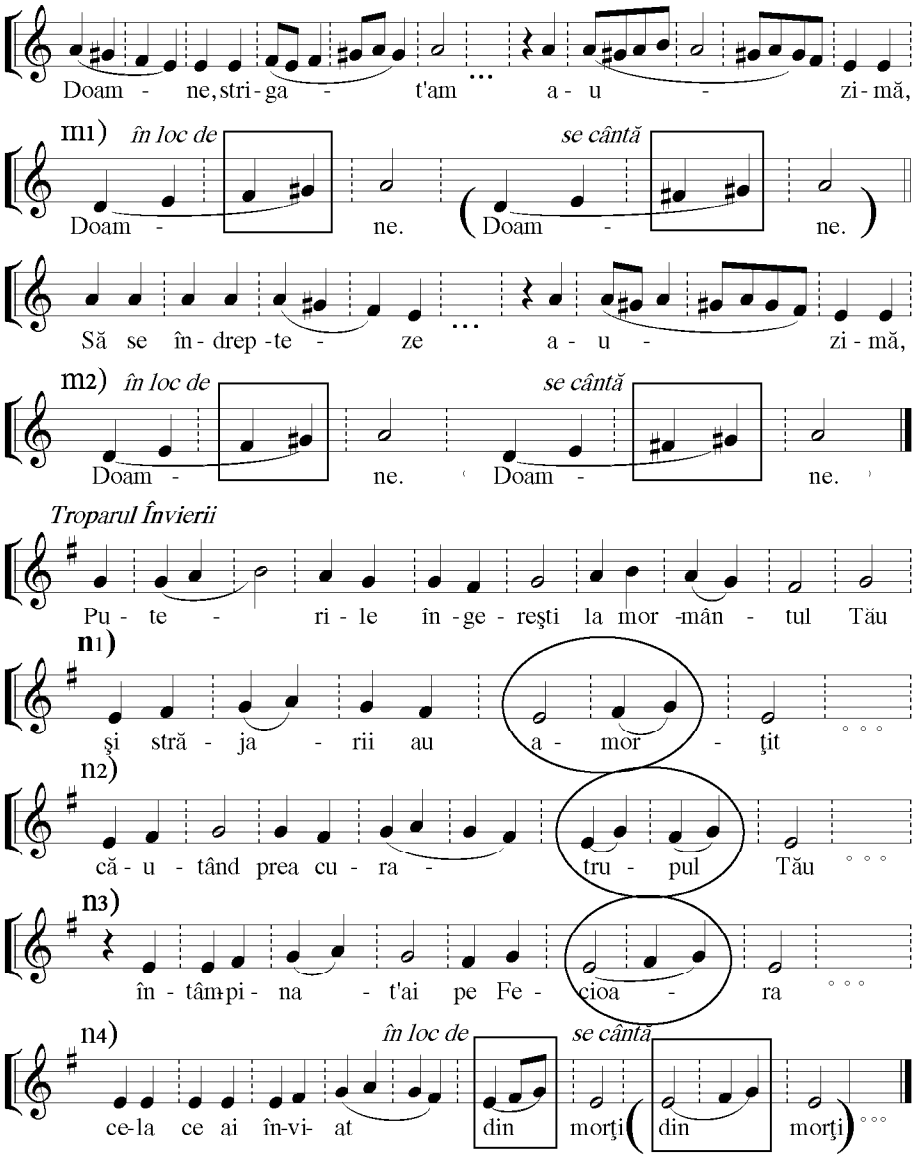

Să se în - drep - te - ze
h) în loc de se cântă
ru - gă - ciu - nea mea ru - gă - ciu - nea mea
i) în loc de se cântă
ca tă - mâ - ia ca tă - mâ - ia
î - na - in - tea Ta
ri - di - ca - rea mâi - ni - lor me - le
j) în loc de se cântă
jert - fă de jert - fă de sea - ră
a - u - zi - mă,
k) în loc de se cântă
Doam - ne. Doam - ne.

Glasul V

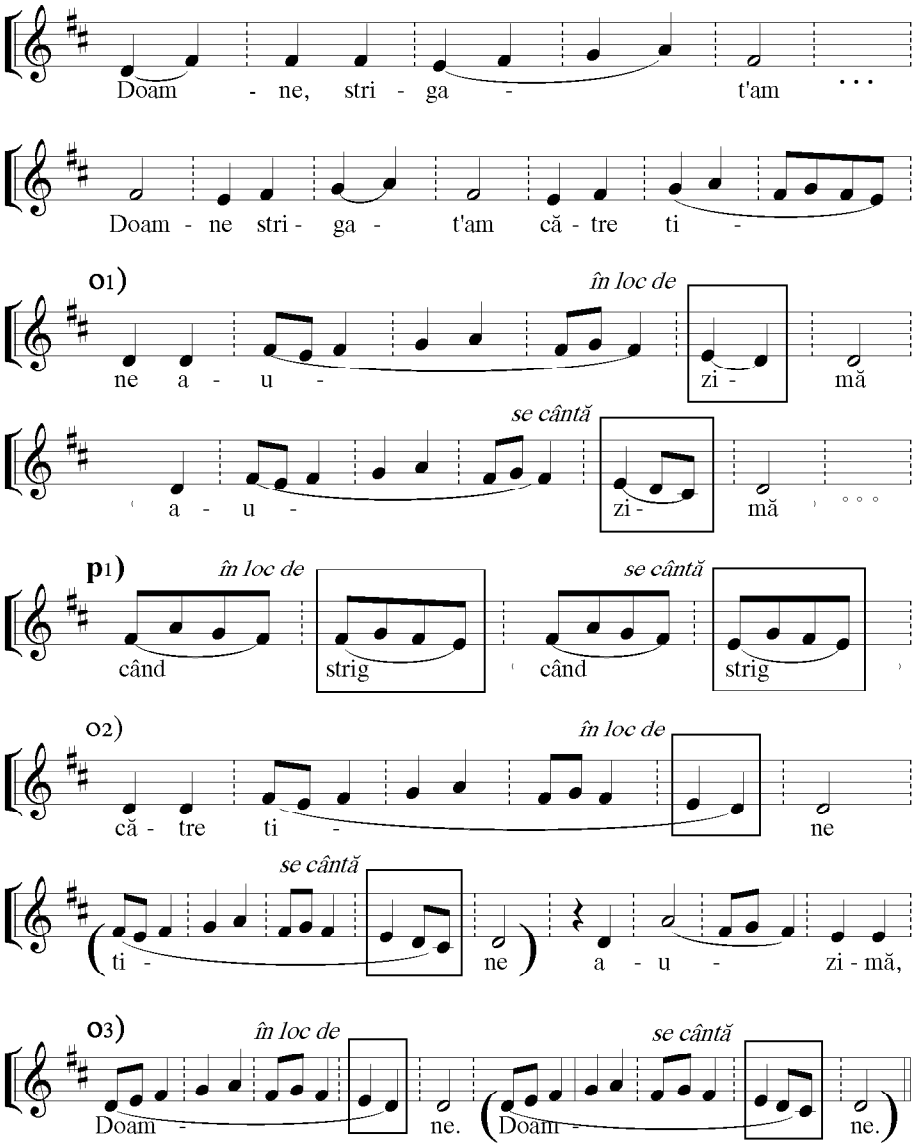
(Troparul Învierii)

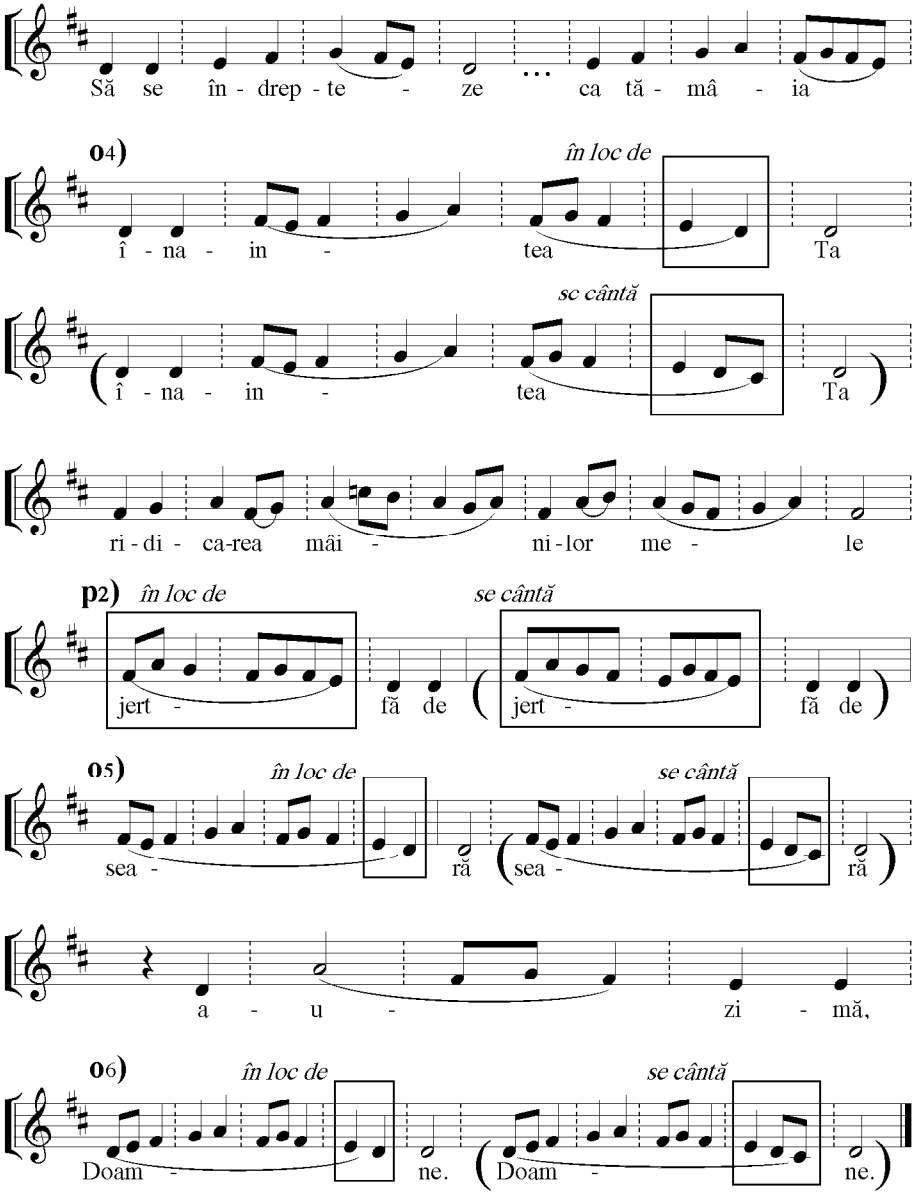


Glasul VI


Doam - ne, stri - ga - t'am a - u - zi - mă,
m1) în loc de se cântă
Doam - ne. Doam - ne.
Să se în - drep - te - ze a - u - zi - mă,
m2) în loc de se cântă
Doam - ne. Doam - ne.
Troparul Învierii
Pu - te - ri - le în - ge - reşti la mor - mân - tul Tău
n1)
şi stră - ja - rii au a - mor - ţit
n2)
că - u - tând prea cu - ra - tru - pul Tău
n3)
în - tâm - pi - na - t'ai pe Fe - cioa - ra
n4) în loc de se cântă
ce - la ce ai în - vi - at din morţi din morţi

Glasul VIII


Doam - ne, stri - ga - t'am . . .
Doam - ne stri - ga - t'am că - tre ti -
o1)
în loc de
ne a - u - zi - mă
se cântă
a - u - zi - mă
p1)
în loc de
se cântă
când strig
când strig
o2)
în loc de
că - tre ti - ne
se cântă
ti - ne a - u - zi - mă,
o3)
în loc de
se cântă
Doam - ne.
Doam - ne.


Să se în - drep - te - ze ... ca tă - mâ - ia
o4)
în loc de
î - na - in - tea Ta
sc cântă
(î - na - in - tea Ta)
ri - di - ca-rea mâi - ni - lor me - le
p2)
în loc de
se cântă
jert - fă de (jert - fă de)
o5)
în loc de
se cântă
sea - ră (sea - ră)
a - u - zi - mă,
o6)
în loc de
se cântă
Doam - ne. (Doam - ne.)

"ROMÂNIREA" DE FACTURĂ FOLCLORICĂ ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ DE ORIGINE BIZANTINĂ DIN ARDEAL (GLASUL VI STIHIRARIC)

Introducere

În cadrul cântării bisericeşti româneşti, care în ansamblul ei îşi află originile în cultura muzicală a Bizanţului[1], cântarea din Ardeal prezintă *influenţe puternice de factură folclorică*[2], în această zonă istorică a României realizându-se de-a lungul secolelor o "românire" specifică a cântării bisericeşti, în sensul unei sinteze originale între structurile muzicale bizantine originare, cu oralitatea caracteristică a tratării lor[3] - pe de o parte - şi elementele de stil şi oralitate ale folclorului muzical românesc specific regiunii - pe de altă parte.

Începând cu prima culegere de "Cântări besericesci" din Ardeal, publicată la Sibiu (tipărirea propriu-zisă s-a făcut la Viena), în anul 1890, de către profesorul de cântare bisericească Dimitrie Cunţan[4], existenţa a diferite *variante de circulaţie orală* a fost marcată fie de publicarea în anul 1925 de către Timotei Popovici (împreună cu

---

[1] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Bucureşti, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[2] Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

[3] I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13: "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales orală" (trad.n.); Gh.Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună" (trad.n.).

[4] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului.

Candid Popa şi cu Aurel Popovici) a unei ediţii îmbunătăţite a cărţii lui Dimitrie Cunţan(u)[5], în care sunt propuse unele modificări tocmai în sensul altor variante aflate în circulaţie orală, fie de observaţiile de principiu ale altor specialişti preocupaţi de problemele cântării bisericeşti. Astfel, Pr.Prof.Gh.Şoima, vorbind chiar despre ediţia a doua a cărţii lui D.Cunţan, îngrijită de T.Popovici şi colaboratorii săi, se referă la "*variante mai reuşite şi mai răspândite* (s.n.) decât cele tipărite de Cunţan"[6], iar Petru Gherman, profesor la Academia Teologică "Andreiană" din Sibiu, arăta în anul 1940 că "pentru o complectă cunoaştere a muzicii bisericeşti existente în practica poporului nostru (în particular a celei din Ardeal - n.n.), este nevoie de a uza de toate mijloacele de investigaţie pentru aducerea ei la lumină, ca: fonograf, notaţie după auz de la cât mai mulţi cântăreţi de biserică şi cuprinzând cât mai mult spaţiu geografic. Neputând-o cunoaşte complect - după cât s'a notat până acum - nu ne putem fixa cu temeiu asupra unui singur gen de cântare bisericească. *Trebuie să se pornească la lucru pentru dezgroparea muzicii bisericeşti pe cale folkloristică* [...] [deoarece] constituie un adevăr faptul că muzica populară este legată structural de cântarea bisericească."[7]

O culegere a variantelor orale şi un studiu sistematic al fenomenului oralităţii pentru cântarea bisericească din Ardeal lipsind însă până la această dată, unii cercetători (între care Gh.Ciobanu) au dezvoltat studii comparative între diferitele stiluri de cântare bisericească pe teritoriul României, pe baza culegerilor de cântări bisericeşti "clasice", deja existente[8]. Iar preocupările de istorie a muzicii bisericeşti în Ardeal nu au tratat în mod special (adica şi

---

[5] Ed. a doua a *Cântărilor bisericeşti* ale lui D.Cunţan, Sibiu, 1925.

[6] Pr.Prof.Gh.Şoima, *stud cit.*, p.803, apud.Arhid.Lector Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p.305 ş.u. p.312

[7] Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10.

[8] Gheorge Ciobanu, *Muzica Bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Bucureşti, 1974, p.329-401.

dincolo de culegerile publicate anterior) problemele oralităţii cântării de strană din această zonă istorică[9].

După culegerea şi publicarea ocazională a unor variante orale (din Ardeal) pentru glasurile bisericeşti[10], şi o serie de comunicări ştiinţifice referitoare la oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal[11], obţinerea unei finanţări din partea Ministerului Educaţiei şi a Cercetării (Grant CNCSIS Nr.3, Cod 290) a permis demararea în cursul anului 2002 a Proiectului intitulat *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, la care participă un colectiv de cercetare din cadrul Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna" a Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu - format din Pr.Conf.Univ.Dr.VASILE GRĂJDIAN (director de proiect), Asist.Drd.VASILE SORIN DOBRE, Prep.Ing.CORINA GRECU, Bibliotecar-Arhivist Ing.IULIANA STREZA şi Masterand CLAUDIU NICULCIUC.

Câteva rezultate ale cercetării deja efectuate, referitoare la variante ale formei stihirarice a glasului VI ("Doamne strigat-am") sunt prezentate pe scurt în continuare.

Variante ale Glasului VI stihiraric ("Doamne strigat-am") în cântarea bisericească din Ardeal

Pentru a oferi posibilitatea unor comparaţii, în exemplele **A** şi **B** (din anexă) sunt redate variante deja publicate (de D.Cunţanu şi T.Popovici) ale glasului al VI-lea, forma de "însuşi glasul" (stihiraric), cu marcarea orientativă a câtorva deosebiri: 1., 2. 3., 4., 5..

---

[9] Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1996.

[10] Vasile Grăjdian, *Cântări religioase, colinde şi lucrări instrumentale*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, p.108-117

[11] Vasile Grăjdian, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae" Iaşi, vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.65-75; idem, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină,* în rev.idem, vol.III, aprilie, 2001, p.38-45; idem, *Importanţa activităţii lui Dimitrie Cunţan pentru evoluţia cântării bisericeşti din Ardeal* , studiu prezentat în cadrul Simpozionului "Dimitrie Cunţan, o nouă direcţie a muzicii bisericeşti ardelene", Braşov-Cristian, 9 oct.1999, publicat în "Telegraful Român", Anul 149 (2001), nr.43-46 (15 nov.-1 dec.), p.6-7.

Alte câteva formule "orale" ale glasului al VI-lea, actualmente în uz (şi publicate la Sibiu în 1994), sunt redate în exemplul **C,** fiind marcate prin litere - *a), b), c), d)* – şi încercându-se o corespondenţă aproximativă cu formulele şi cadenţele variantelor D.Cunţan şi T.Popovici (din exemplele **A** şi **B**), unde literele (*a, b, c, d*) apar în paranteză.

În exemplul **D** apare o primă transcriere a uneia dintre înregistrările efectuate în cadrul primului an al proiectului de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului.* Este vorba despre maniera de interpretare a cântărilor în glasul al VI-lea stihiraric ("însuşi-glasul") de către cântăreţul *Popa Nicolae* din Apoldul de Jos, Jud.Sibiu, în vârstă de 77 ani. Iar exemplul **E** prezintă transcrierea unui mic fragment al glasului al VI-lea cântat de *Ioan Albu* din Şelimbăr, Jud.Sibiu, în vârstă de 57 ani.

Chiar şi în urma unei analize sumare se poate observa cum sistemul cadenţial este acelaşi în toate exemplele, fiind înrudit cu cel "psaltic" propriu-zis (pe *re*, respectiv *mi* în notarea cu o treaptă mai sus la D.Cunţan-T.Popovici, pe *sol/la* şi pe *la/si*). De asemenea, secunda mărită din primul tettracord (*mi bemol-fa diez/fa-sol diez*) este păstrată constant mai ales în exxemplele **A** şi **B** (D.Cunţan-T.Popovici), în celelalte exemple, "mai orale", apărând şi momente de diatonizare.

Ceea ce atrage atenţia mai ales în exemplele de oralitate mai actuală (C, D, E) este felul în care linia melodica mai simplă (chiar relativ schematică) a formulelor notate în exemplul **C**, apare în exemplele următoare, **D** şi **E**, bogat şi divers ornamentată, chiar dacă într-un stil diferit de tratare de la un cântăreţ la altul. Ornamentaţia este chiar mult mai subtilă, de multe ori sunetele notate (în transcrierile **D** şi **E**) ca simple valori suferind în realitatea emisiei lor sonore o întreagă devenire "microritmică". În orice caz notaţia muzicală "clasică" poate reda cu mare dificultate şi aproximaţie agogica foarte variată şi (uneori) rafinatele alunecări între sunetele determinate ca înălţime sau microtoniile determinate de intonarea puternic netemperată câteodată a unor anumite sunete din scara glasului.

Revenirea şi referirea la înregistrarea sonoră este până la urmă de fiecare dată absolut necesară, doar aceasta reuşind "înscrierea" cea mai fidelă (analogic sau digital) a evenimentului sonor. Şi analiza în planul frecvenţei sunetelor cu unelte (informatice) adecvate pare să reprezinte una dintre căile promiţătoare pentru sistematizarea cercetării în acest domeniu al cântării bisericeşti de factură folclorică.

Alte numeroase exemple de interpretare (deja înregistrate) ne stau la îndemână, uneori variabilitatea melodică, ritmică şi intonaţională fiind surprinzătoare. Deoarece timpul rezervat unui referat de felul celui prezent are limite destul de precise, ne mulţumim doar să amintim existenţa acestora, observând că exemplele alese de data aceasta au vrut să evidenţieze remarcabila manieră improvizatorică (ce ţine desigur de oralitatea domeniului) a cântăreţilor avuţi în vedere. Această libertate a tratării glasurilor nu exclude unitatea de stil, după cum se poate observa din profilurile formulelor melodice asemănătoare sau înrudite şi din structura comună a scărilor.

Scurte concluzii

O primă concluzie, cu caracter special, privind strict stilul de interpretare al cântăreţilor din Ardeal înregistraţi până în prezent (şi după cum se poate observa şi din exemplele de mai înainte), pare să indice (cel puţin uneori) existenţa unor formule melodice (oarecum cu caracter de *matrice*), care pot fi relativ mai uşor notate, chiar dacă cel mai adesea notaţia muzicală folosită trebuie adaptată pentru a încorseta cât mai puţin realitatea sonoră ce se doreşte a fi transpusă în scris. Aceste formule pot fi folosite atât pentru învăţarea prin solfegiere a melodiilor cântărilor bisericeşti (corespondentul "paralaghiei" într-un "Bizanţ" muzical-folcloric românesc "de după Bizanţ"), cât şi pentru aplicarea practică a textelor cântărilor liturgice pe melodiile formulelor - însă aceasta aplicare fiind de o manieră oarecum "scolastică", sau mai degrabă "şcolărească", care nu se depărtează prea mult de caracterul "sintetic" a notării formulelor muzicale. Nivelul mai înalt, de mai mare artă a interpretării, este acela în care formulele "sintetice" amintite suferă o amplificare melodică în

sensul înfrumuseţării melismatice de factură folclorică, o adevărată dezvoltare, o "exegeză" (ca să facem o trimitere la evoluţiile bizantine şi post bizantine) de natură "calofonică".

Iar o concluzie mai generală rezultată din cercetarea desfăşurată în primul an al proiectului de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului* este aceea că ipotezele de lucru iniţiale s-au confirmat deplin prin aflarea unei *mari diversităţi muzical-stilistice, de o deosebită valoare*, în parohiile în care s-au efectualt înregistrări, cel puţin în ceea ce priveşte cântăreţii de strană mai în vârstă, cei care au fost avuţi în vedere mai întâi – aşa cum s-a putut vedea în particular şi din exemplele privind glasul al VI-lea stihiraric. Aceasta a încurajat şi motivează pe mai departe cercetarea începută, în sensul continuării susţinute a activităţilor de culegere, arhivare şi promovare a cântării bisericeşti de factură folclorică din Ardeal.

Ex.A D.Cunţanu, *"Cântările bisericeşti"*, Ed.I-Sibiu (Viena), 1890, p.22-23, *"Melodiile fundamentale ale celor opt glasuri cu texte din Octoih ca modele sau norme la aplicarea textului cântării din toate cărţile liturgice"* - cu ortografia adaptată la normele actuale.

Andante

(a) (b) (d)
Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne

(b) 1.
a - u - zi - mă, a - u - zi - mă Doam - ne,

2. 3. (d)
Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă,

4. (b) 5. (c)
ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - le când strig că - tre

încheiere
Ti - ne a - u - - zi - mă Doam - ne.

Ex.B *"Cântările Bisericeşti"* (D.Cunţanu-Timotei Popovici ...), Ed.II-Sibiu , 1925, p.13.

Moderat

(a) (b) (d)
Doam - ne, stri - ga - t'am că - tre Ti - ne

(b) 1.
a - u - zi - mă, a - u - zi - mă Doam - ne,

2. 3. (d)
Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi -

4. (b) 5. (c)
mă, ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - le când strig

încheiere
că - tre Ti - ne a - u - - zi - mă Doam - ne.

Ex.C *"Cântări bisericeşti"* (Vasile Grăjdian) , Sibiu, 1994, p.214, Anexa-formule de aplicare (transpus cu un ton mai jos, pentru compararea cu transcrierea gl.VI psaltic)

Introducere *a)* *b)* *c)* *d)* *Încheiere*

Ex.D *Popa Nicolae* - Apoldul de Jos, 2002 (transcriere)

Repejor

a) *b)* *c)* *d)* *a)*

Doam - ne stri - gă - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă a - u - zi - mă Doam - ne Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - - le

Ex.E *Albu Ioan* - Şelimbăr, 2002 (transcriere)

Repejor

a) *b)* *c)* *d)* *b)*

Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă ia a - min - te la gla - sul ru - gâ - ciu - nii me - le când strig că - tre Ti - ne a - u - zi - mă Doam - ne să se în - drep - te - ze ru - gă - ciu - nea mea ca tă - mâ - ia î - na - in - tea Ta

IRMOSUL ÎNVIERII ÎN VARIANTE ORALE ACTUALE ALE CÂNTĂRII BISERICEŞTI DE STRANĂ DIN ARDEAL

(Studiu de caz privind cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal)

Preliminarii

Mergând pe linia unor constatări anterioare privind înrudirea irmoselor notate de D.Cunţanu cu cele publicate de Ieromonahul Macarie în *Irmologhionul* tipărit la Viena în anul 1823[1], cercetătoarea Elena Chircev, într-un studiu tratând despre *Irmoasele din colecţia de cântări bisericeşti a lui Dimitrie Cunţanu şi relaţia lor cu muzica psaltică*[2], scotea în evidenţă câteva elemente specifice ale respectivei înrudiri, marcând între altele situaţia *aplicării* unui text la o melodie-model (în particular pentru glasul IV şi VIII), procedeu curent în practica de strană a cântării bisericeşti, în care amplificarea (melismatică) sau contractarea unor fragmente ale melodiei aplicate se face în funcţie de dimensiunile diferite ale textului nou folosit, care ocupă totdeauna o poziţie mai importantă în raport cu melodia[3].

---

[1] Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania* (Teză de doctorat), Editura Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996, p.57.

[2] Elena Chircev, *Irmoasele din colecţia de cântări bisericeşti a lui Dimitrie Cunţanu şi relaţia lor cu muzica psaltică*, „Acta Muzicae Byzantinae", Vol.III, Centrul de studii Bizantine Iaşi, aprilie 2001, p.86-101.

[3] *Ibidem*, p.87: "...prezenţa glasului 4 în cinci dintre cele 13 irmoase ale colecţiei (lui Dimitrie Cunţanu - n.n.), şi a glasului 8 în trei dintre ele - ambele glasuri cu variante de irmoase foarte asemănătoare – face ca melodica acestor cântări să aibă aproape aceleaşi constante. Îndeosebi irmoasele glasului 4 se aseamănă foarte mult între ele, fiind ipostaze ale aceleiaşi melodii, care se preface mereu, în funcţie de textul literar. Cele mai complete variante, aproape identice, sunt cele de la *Bunavestire* şi *Intrarea în Biserică*. Puse în paralele cu celelalte melodii aparţinând acestui glas, ele ne-au relevat unele aspecte ce pot interveni şi în situaţia *aplicării* textului la o melodie-model, procedeu curent întrebuinţat în practica de strană. (...) Principala dificultate în aplicare unei melodii la un text nou, rezidă în dimensiunile diferite ale textelor literare

Chiar la modul mai general aceste aspecte sunt caracteristice oralităţii cântării bisericeşti din Ardeal, aflată la confluenţa originilor sale bizantine[4] cu influenţele folclorului muzical al zonei[5] - sau, din punctul de vedere mai strict al oralităţii, la confluenţa oralităţii bizantine[6] cu oralitatea de factură folclorică.

În cadrul unui proiect privind **Cercetarea şi valorificarea sistematică a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului**[7], am avut ocazia unor reveniri repetate şi la variante ale *Irmoaselor praznicale*, încercând ulterior să ducem mai departe concluziile mai sus menţionate ale cercetărilor anterioare, în sensul comparării documentelor muzicale notate

---

cu care se operează. Aceasta impune augmentarea sau diminuarea melodiei iniţiale. În primul caz, se poate renunţa la un întreg segment din melodie, dar, la fel de bine, aceasta se poate contracta prin selectarea anumitor sunete din varianta iniţială şi/sau schimbarea duratelor acestora. Adesea, concomitent, se schimbă şi raportul text - melodie prin înglobarea sunetelor rămase în melisme mai lungi decât în prima variantă. Pentru amplificarea melodiei, se include un segment, de dimensiunea cerută de textul literar, între rândurile melodice existente. Cum textul literar este suveran, pentru reliefarea acestuia se poate recurge la transpoziţia melodiei sau la sporirea caracterului melismatic, conferind astfel amploare silabelor respective".

[4] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[5] Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

[6] I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967, p.13: "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales orală" (trad.n.); Gh.Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună" (trad.n.).

[7] *Grantul MEC-CNCSIS* (Ministerul Educaţiei şi Cercetării - Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) *nr.290/2002* şi *Grantul MECT-CNCSIS* (Ministerul Educaţiei, Cercetării şi Tineretului - Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) *nr.368/2003*.

(tipărite), deja existente (în particular este vorba despre cartea lui D.Cunţanu[8]) cu variante în circulaţie actuală în bisericile ortodoxe din Ardeal.

O primă observaţie în privinţa irmoaselor a fost aceea că, între *Irmoasele de la Praznice*, cel *al Învierii* apare cel mai des în cadrul înregistrărilor efectuate. O explicaţie a acestui fapt constă în aceea că acest irmos este cântat o perioadă mai îndelungată, de la Ziua Învierii până la Înălţare, Sărbătoarea Sfintelor Paşti având cea mai lungă perioadă de după-prăznuire până la odovania sa, şi anume de 39 de zile[9]. Repetarea *Irmosului Învierii* la fiecare Sfântă Liturghie din această perioada (chiar şi în condiţiile în care se slujeşte doar Duminica în parohii) favorizează memorarea sa relativ uşoară, iar după învăţarea pe dinafară, fiecare ocazie de cântare poate fi totodată şi un prilej (eventual) de mici variaţii, de „împodobiri" calofonice în stil popular.

Revenirea la referinţa care o constituie textul muzical *scris*, tipărit (care în cazul cântării ardeleneşti, aşa cum am amintit deja, priveşte în special textul muzical propus de *Cartea de cântări bisericeşti* a lui Dimitrie Cunţanu[10]) este relativ rară şi destul de aproximativă, mai ales în cazul cântăreţilor bisericeşti fără o formaţie „de şcoală" mai avansată în domeniul solfegiului. Această situaţie pare să contribuie la fixarea şi amplificarea în timp a unor variaţii mai „reuşite" muzical, chiar dacă aceasta se poate întâmpla cu preţul îndepărtării de o matrice melodică mai originară, care poate fi eventual varianta amintită a lui D.Cunţanu, a cărei vechime este limpede atestată de tipăritura existentă (1890)[11].

---

[8] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la "Imprimăria de musicalii **Jos.Eberle şi Co.**", Viena, VII).

[9] Preot.Prof.Dr.Ene Branişte, *Liturgica generală, cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, ediţia a II-a revizuită şi adăugită, Ed.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1993, p.202.

[10] Dimitrie Cunţanu, *op. cit.*

[11] *Ibidem.*

Pentru exemplificarea diverselor maniere actuale de cântare a *Irmosului Învierii* în parohiile din Ardeal, ne vom referi în continuare la o serie de cântăreţi din Protopopiatele Sibiu şi Sălişte ale Arhiepiscopiei Sibiului. Dintre cei cca.40 de cântăreţi bisericeşti înregistraţi până în luna martie 2003 în cadrul proiectului menţionat mai înainte[12], în cazul a 20 dintre ei s-au efectuat înregistrări ale *Irmosului Învierii*[13]:

nr.	Irmosul Învierii (al Sfintelor Paşti)	durata
1.	CD 3, Balteş Nicolae - Ocna Sibiului (26 iunie 2002)	03' 51"
2.	CD 5, Peligrad Ilie - Sălişte (22 iulie 2002)	02' 40"
3.	CD 6, Bighea Ioan - Cristian (22 iulie 2002)	04' 05"
4.	CD 7, Lupea Ioan - Galeş (24 iulie 2002); fragm.	00' 20"
5.	CD 8, Irod Toader - Viile Sibiului (7 august 2002)	01' 48"
6.	CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (septembrie 2002)	03' 44"
7.	CD 11, Popa Nicolae - Apoldul de Jos	03' 36"
8.	CD 15, Gavrilă Ilie - Bungard (14 octombrie 2002); fragment	00' 19"
9.	CD 16, Albu Ioan - Şelimbăr (24 octombrie 2002)	04' 04"
10.	CD 20, Damian Petru - Gura Râului (21 noiembrie 2002)	03' 59"
11.	CD 21, Ihora Ilie - Gura Râului (21 noiembrie 2002)	01' 13"
12.	CD 22, Arcaş Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)	04' 12"
13.	CD 23, Ţarălungă Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)	02' 36"
14.	CD 24, Ivan Constantin - Sadu (12 decembrie 2002)	03' 43"
15.	CD 25 A, Pr.Munthiu Dumitru Adrian - Sibiu (19 sept.1985)	03' 33"
16.	CD 33, Pr.Luca Dumitru - Sibiu (26 ianuarie 2003)	04' 53"
17.	CD 35, Luca Dumitru - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)	05' 09"
18.	CD 38, Micu Ioan - Sălişte (27 februarie 2003)	01' 40"
19.	CD 39, Pomeran Ioan - Sălişte (27 februarie 2003)	02' 26"
20.	CD 40, Pr.Ciocan Ioan - Sălişte (5 martie 2003)	04' 57"

Dintre aceste înregistrări, am ales doar un număr de 11 variante, apreciate drept caracteristice şi suficiente pentru ilustrarea diversităţii existente, dar şi din considerente, uneori, de calitate a

---

[12] V.nota nr.7 (*Grantul MEC-CNCSIS nr.290/2002* şi *Grantul MECT-CNCSIS nr.368/2003*).

[13] Tabelul este preluat din Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian, Lect.Drd.Sorin Dobre, *Cântăreţi Bisericeşti din Ardeal*, vol I, Ed.Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2002, p.198 (*Indexul sistematic al cântărilor, fotografiilor şi secvenţelor video* - al Arhivei Muzicală şi Multi-media a Cabinetului de Muzică din cadrul Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga din Sibiu).

înregistrării/interpretării, sau pentru evitarea extinderii exagerate a prezentului studiu[14].

Aspecte metodologice

Metoda folosită a fost aceea a **studierii comparative** a variantelor transcrise după înregistrările în teren, de obicei declarate ca fiind „după Cunţan", în raport cu textul propriu-zis al *Irmosului Invierii* în cartea de *Cântări bisericeşti* a lui Dimitrie Cunţan[15].

Câteva observaţii sunt necesare în legătură cu o posibilă „clasificare a variantelor" interpretării (*Irmosului Învierii*), clasificare cu caracter „de lucru", dar care s-a impus chiar de la început, odată cu audierea atentă a înregistrărilor efectuate şi care a devenit cu atât mai evidentă cu ocazia transcrierilor. Astfel, a devenit foarte curând limpede că unele variante sunt apropiate de textul tipărit al lui D.Cunţanu (dacă nu chiar identice), în timp ce altele aglomerează treptat tot mai multe variaţii melodico-ritmice şi ornamentale, până la a ajunge, în unele cazuri, către variante profund diferite de cea aleasă ca referinţă (adică varianta D.Cunţanu). În *Anexa* la acest studiu variantele *Irmosului Învierii* sunt aranjate în ordinea „îndepărtării" de varianta lui D.Cunţanu, putându-se observa că „încercuirile" grafice care marchează diferenţele (faţă de D.Cunţanu) sunt tot mai numeroase pe măsură ce „coborâm" (pe pagină) spre variantele cu număr tot mai mare, de la 1 la 11.

În acelaşi timp s-a încercat propunerea unei „grupări" a variantelor oarecum înrudite între ele, marcată la capătul iniţial (cel dinspre stânga) al portativelor din *Anexă* prin *gruparea grafică* a (portativelor) respectivelor variante. Pentru uşurarea referirilor la anumite fragmente ale transcrierilor variantelor, *măsurile* variantei lui

---

[14] Pentru cei interesaţi, variantele nefolosite în prezentul studiu pot fi şi ele consultate la *Arhiva Muzicală şi Multi-media* a *Cabinetului de Muzică* din cadrul Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna" a Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu.

[15] Textul muzical (tipărit) de referinţă folosit în prezentul studiu pentru *Irmosul Învierii* este cel din ed.a IV a cărţii lui Dimitrie Cunţanu, *op.cit.,* 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu, p.89-91.

D.Cunţanu au fost *numerotate*, totdeauna la capăt de rând, pentru celelalte variante păstrându-se o aceeaşi „împărţire“ în măsuri, ce-i drept foarte relativă, mai ales pentru variantele puternic folclorizate (unde predomină un stil *ad libitum*[16] sau *rubato*[17]). Această organizare în "măsuri" (repetăm, adesea foarte relativă) serveşte scopurilor comparative şi a fost marcată cu bară punctată (întreruptă), care "având un caracter de imprecizie, corespunde caracteristicilor de bază ale sistemului popular: *imprecizia, mobilitatea formulelor* ritmice..."[18].

Probleme a ridicat şi **alegerea sistemului de notaţie muzicală în vederea transcrierii variantelor înregistrate**. Originea *bizantină* a cântării ortodoxe de strană din Ardeal ar fi putut încuraja o încercare de folosire a notaţiei psaltice actuale (hrisantice), de filiaţie bizantină mai evidentă, aşa cum s-a şi întâmplat în cazul unor transcrieri ale *Cântărilor bisericeşti* din culegerea lui D.Cunţanu, din notaţia liniară în cea psaltică[19]. Am ales totuşi pentru studiu *transcrierea în notaţie liniară* (pe portativ) a înregistrărilor din teren şi datorită faptului că, iniţial, D.Cunţanu a notat cântările din culegerea sa în sistemul liniar occidental (pe portativ), în contextul cultural al sec.al XIX-lea din Ardeal, cu o influenţă puternică a muzicii occidentale. De asemenea, şi răspândirea ulterioară a cântărilor din culegerea sa s-a făcut tot cu ajutorul tipăriturilor în notaţie liniară (pe portativ), aşa cum se poate

---

[16] În sens de "2.Indicaţie ce dă interpretului libertatea de a-şi alege nuanţele şi tempoul", cf. (Colectiv) *Dicţionar de termeni muzicali*, Ed.Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p.20, col.1.

[17] *Ibidem*, p.421, col.2: "indicaţie de tempo ce desemnează o anumită libertate pe care şi-o poate lua interpretul de a mări sau micşora unele valori de note în avantajul expresiei artistice (...). Micile accelerări, răriri, suspensii şi ezitări imprimă mişcării o libertate de desfăşurare, o elasticitate şi o asimetrie imposibil de notat cu exactitate".

[18] Emilia Comişel, *Probleme de transcriere*, în "Studii de etnomuzicologie", vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992, p.188 s.u.

[19] Constanţa Cristescu, *Vecernier*, Vol.I, Ed.Universităţii "Aurel Vlaicu", Arad, 2001, p.62-102; idem, *Liturghier de strană*, Ed.idem, loc.idem, an idem, p.71-98.

vedea atât în celelalte ediţii ale cărţii lui D.Cunţanu[20], ca şi în alte culegeri mai recente ce reproduc unele dintre cântările sale[21].

Un alt argument al folosirii sistemului liniar (pe portativ) în acest studiu, pentru transcrierile variantelor înregistrate, este acela al echivalenţei foarte avansate stabilite între sistemul liniar şi notaţia psaltică modernă de către Nicolae Lungu şi colaboratorii săi în *Gramatica muzicii psaltice*[22], echivalenţă în continuare în uz pentru cântarea din Biserica Ortodoxă Română şi care, în măsura în care este acceptată, face aproape indiferentă alegerea pentru transcriere a unuia sau altuia dintre sistemele de notaţie mai des folosite.

Ca un detaliu nu lipsit de o oarecare savoare „interculturală", transcrierea menţionată anterior a Constanţei Cristescu[23] a restituit, oarecum involuntar şi implicit, caracterul *non-mensural* (sau „ne-măsurat", mai adecvat poate cântării lucrurilor dumnezeieşti) al cântărilor „de rădăcină bizantină" din culegerea de *Cântări bisericeşti* a lui D.Cunţanu, prin faptul că în notaţia psaltică *măsurile* nu sunt folosite de obicei, *ritmul* însuşi fiind oarecum suficient organizării (transcrierii) discursului melodic.

În sfârşit, folosirea curentă a unui sistem de notaţie care are la bază notaţia pe portativ pentru transcrierea folclorului muzical (cântarea bisericească din Ardeal având şi ea un pregnant caracter folcloric) ne încurajează şi din această direcţie spre folosirea notaţiei liniare în prezentul studiu, în sensul adoptării unui stil de *transcriere intermediară*, care "să ilustreze realitatea, cântecul viu, cu ceea ce are

---

[20] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu*, ed.a II-a, revăzută şi augmentată (de Timotei Popovici, Candid Popa şi Aurel Popovici) - publicată de consistoriul arhidiecezan, Instit.de Arte Grafice Ios.Drotleff, Sibiu, 1925; ed.III, 1932, Instit.de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A., Sibiu; ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

[21] Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990; Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase*, Beiuş, 1994; Pr.Vasile Grajdian, *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994 etc.

[22] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951 (ed.II, 1969).

[23] Constanţa Cristescu, *op.cit.* (cele două volume de cântări citate în nota nr.19).

el caracteristic"[24] - mai mult decât o *transcriere sumară* a schemei ritmico-melodice a cântării, dar mai puţin decât o *transcriere definitivă*, "având în vedere toate elementele de stil: ornamente, execuţie, emisiune, respiraţie, pauze şi coroane cu durata exactă, variaţiile de durată, intensitate sau înălţime..., indicaţiile metronomice etc."[25] Notarea orientativă a ornamentelor şi uneori a valorilor, ca şi aducerea în acelaşi registru ("la acelaşi ton") a unor voci uneori foarte diferite au ca scop evidenţierea elementelor caracteristice ale celor câtorva variante ale *Irmosului Învierii* în cântarea bisericească din Ardeal, într-o măsură suficientă pentru a ilustra diversitatea şi bogăţia acestei cântări tradiţionale.

Totuşi, folosirea sistemului liniar (pe portativ) de notaţie muzicală, ca şi a oricărui alt sistem uzual de notaţie, nu rezolvă automat toate problemele transcrierii unor variante „orale" înregistrate, deoarece tocmai caracteristica de oralitate a respectivelor variante pune dificile probleme de *intonaţie* (pentru care referinţa acustică mai mult sau mai puţin temperată a sistemului liniar nu este totdeauna o soluţie), de *ritmică* (a se vedea dificultăţile transcrierii cântărilor în stilul *ad libitum* sau *rubato* deja amintit), de *ornamentaţie* etc. De aceea, o precauţie metodologică de principiu este absolut necesară, în sensul în care, cu toată *relevanţa necesară* pentru studiu (deşi totuşi relativă) *a transcrierii* variantelor orale înregistrate, totdeauna *ultima referinţă rămâne înregistrarea* propriu-zisă a respectivelor variante. Această înregistrare (propriu-zisă) reprezintă în fond cea mai fidelă *transcriere frecvenţială* (şi ritmică, „temporală") a realităţii sonore, mult mai fidelă decât cea mijlocită de oricare dintre sistemele „clasice" de notaţie - şi aceasta este valabil începând cu „străvechile" mijloace „fono-grafice" (şi etimologia este revelatoare pentru ideea de „scriere a sunetului"), până la modernele mijloace digitale, care toate „însemnează" cumva, pe un mediu material, un corespondent al evoluţiei frecvenţiale în timp a unui eveniment sonor-muzical.

---

[24] Emilia Comişel, *op.cit.*, p.182.
[25] *Ibidem*, p.181.

Se poate ridica şi o altă problemă de principiu, de principiu metodologic, o problemă pe care cercetarea oralităţii muzicale pare să o evidenţieze în mod necesar. Este vorba despre obişnuinţa metodologică de a transpune (prin transcriere) o realitate *sonoră* într-un mediu *vizual*, cum este notaţia muzicală. „Nevoia" unui corespondent „vizual" pentru „procesarea analitică" a cercetării într-un domeniu în care „metoda" cântăreţului este pur *auditivă* şi bazată pe o *memorie muzicală* exersată poate ridica întrebări asupra autenticităţii relevanţei rezultatelor unui astfel de demers al cunoaşterii, care foloseşte alte căi decât cele care poate ar fi proprii obiectului sau domeniului supus cercetării.

Reproducerea prin transcriere, cu analiza asociată şi chiar înregistrarea sonoră cu caracter tehnic (electric, digital etc.) care nu ocultează întreg demersul formativ, esenţial pentru cântarea bisericească, de factură spirituală până la urmă şi care poate dura ani îndelungaţi, prin care cântăreţul ajunge la rezultanta („performanţa") sonoră înregistrată şi analizată în cadrul cercetării muzicologice moderne ?

Mijloacele noi de înregistrare (de „notare" fonografică) par a necesita şi „unelte" metodologice de un tip nou, de fapt un *concept nou al mijloacelor de analiză muzicologică*, un concept mai adecvat noilor mijloace („medii") de „notare"/înregistrare a evenimentelor sonore/muzicale. Deocamdată, tributari încă în bună măsură unei educaţii/formaţii muzicale (şi muzicologice) îndeosebi "clasice", recursul la obişnuita transcriere pentru studiu îşi poate păstra o suficientă relevanţă - cu precauţia necesară a conştientizării imperfecţiunilor şi insuficienţelor inerente metodei.

Încă o remarcă ar mai fi necesară la acest nivel metodologic (de principiu). Posibilităţile oferite de mijloacele foarte moderne (chiar post-moderne: digitale, informatice) de înregistrare foarte fidelă a variantelor muzicale orale reprezentând oarecum un capăt (şi un „pol") al evoluţiei mijloacelor de păstrare (arhivare)/reproducere a evenimetelor sonore (muzicale, în particular) ce prezintă un oarecare interes, acest moment al evoluţiei atrage totodată atenţia asupra condiţiei oralităţii în sine, atât ca realitate culturală istorică (eventual *pre*-alfabetică sau *ante*-scriere), cât şi ca stare de spirit ce neglijează mai mult sau mai puţin importanţa scrierii - ca un alt „pol" în evoluţia culturilor muzicale. Pentru aceste situaţii de evoluţie care se pot dispensa (sau s-au dispensat) de scriere (chiar dacă uneori doar într-o oarecare măsură), folosirea unor metodologii „de (tran)scriere" pentru cercetare ar putea fi, dacă nu inadecvate, în orice caz insuficiente.

În cazul concret al oralităţii cântării bisericeşti de strană din Ardeal, problematica transcrierii priveşte îndeosebi felul în care cântăreţii bisericeşti (mai ales cei de la sate) au învăţat să cânte în

Biserică. După chiar mărturiile lor[26], cei mai mulţi au avut părinţi cântăreţi sau au ucenicit de mici copii pe lângă strană şi altar, pe lângă cântăreţi mai în vârstă, însuşindu-şi numeroase cântări „pe dinafară" (aceasta incluzând, spre exemplu, numeroase melodii de glasuri, asociate de obicei unui text), fără vreo referire iniţială la vreun text *muzical* „scris", sau chiar fără vreo referire la textul *literar* ("scris") al imnelor, fiind vorba despre o etapă de vârstă anterioară „alfabetizării" şcolare elementare.

Unii dintre cântăreţi, chiar şi după ce au învăţat să citească la şcoală (alfabetizarea primară), nu şi-au însuşit totodată neapărat şi vreun fel deprindere de „citire muzicală", adica vreo „alfabetizare muzicală" în sensul „solfegiului" sau „paralaghiei", mulţumindu-se cu folosirea deprinderii de citire literară (alfabetică, „literală") pentru a putea „aplica" melodiile deja cunoscute „pe dinafară" pe textul citit al imnelor din cărţile de slujbă. Foarte probabil la această manieră de a concepe cântarea la strană a contribuit tradiţia bisericească a cărţilor de slujbă care conţin doar textul literar al imnelor, melodiile acestora (în particular diversele forme ale *glasurilor*, incluzând şi *Podobiile*) presupunându-se a fi dinainte cunoscute; aşa este actualmente cazul *Octoihului* Mare şi mic, al *Triodului*, *Penticostarului*, *Mineielor*, care îşi au originile în *tropologhioane* şi alte culegeri de texte imnografice străvechi[27].

Pentru partea muzicală (melodică) a cântării bisericeşti de strană aşadar *memoria* (muzicală) joacă un rol esenţial. Memoria este suficientă şi pentru textul literar al unor cântări des repetate în cursul slujbelor (spre exemplu *Troparele Învierii* sau unele cântări la Sfintele Taine şi Ierurgii: Cununie, Sfeştanie, Înmormântare etc.). Însă la fel cum pentru „cântarea aplicată" a foarte numeroaselor şi diferitelor texte ale bogatei imnografii ortodoxe de origine bizantină din cuprinsul anului bisericeasc este necesară „ştiinţa de carte"

---

[26] Consemnate unele la Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian, Lect.Drd.Sorin Dobre, *op.cit.* (*Cântăreţi din Ardeal*, vol.I...).

[27] Christian Hannick, *Studien zu den Anastasima in den sinaitischen Handschriften*, Diss., Wien, 1969, p.7-10.; Idem, *Dimanche, office selon les huit tons - Octoihos*, în "La prière des Églises de rite byzantin", 3, Chevetogne (1971), p.42-43.

(alfabetică), pentru a le putea citi din cărţile de slujbă, memoria comună (chiar antrenată) nemaifiind suficientă pentru reţinerea tuturor, la fel stau lucrurile şi în cazul unor cântări mai complicate cu melodie proprie, de obicei neîmprumutată (idiomelă), mai rar cântate, unde memoria singură iarăşi este insuficientă. (Este şi cazul *Irmoaselor praznicale* - între care *Irmosul Învierii* reprezintă oarecum o excepţie, fiind mai des cântat, pentru o perioadă mai mare, în cursul anului bisericesc.)

În acest ultim caz, al melodiilor lungi, complicate şi rar cântate, mai ales două soluţii stau la îndemâna cântăreţului. Prima şi cea mai simplă este cea a *aplicării* textului literar al cântării (al unui Irmos, în particular) pe o melodie cunoscută deja, apreciată de cântăreţ ca fiind adecvată textului şi la care şi interpretarea este eventual adaptată caracterului textului - poate şi cu o oarecare (mică) schimbare a melodiei, care să marcheze caracterul deosebit, special al cântării. Este o metodă destul de frecvent întâlnită în practică (iarăşi, după mărturia unor cântăreţi), excepţie făcând adesea, cum am arătat mai înainte, *Irmosul Învierii*, care, fiind cântat în mod repetat în perioada *Penticostarului*, este adesea cunoscut pe dinafară, cu o melodie a lui proprie.

Cealaltă soluţie pentru melodiile lungi, complicate şi rar cântate rămâne totuşi învăţarea unui sistem de notaţie muzicală, însuşirea unor deprinderi de solfegiere, chiar dacă la modul tardiv şi rudimentar. Dar şi această situaţie, atunci când este întâlnită, prezintă particularităţi foarte interesante, tocmai prin caracterul său tardiv şi prin existenţa unor deprinderi „orale“ de cântare bine înrădăcinate, care determină o altă viziune asupra abordării unui text muzical scris şi în care *memoria* (muzicală), strâns asociată oralităţii, iarăşi joacă un rol important. Astfel, (semio)grafia muzicală serveşte într-o primă fază mai ales aducerii aminte (sau readucerii din memorie în actualitate) a liniei melodice sau a formulelor cântării, auzite anterior de la un alt cântăreţ, dar imperfect memorate (sau insuficient „stăpânite/controlate“ la nivelul memoriei). Rolul mnemotehnic *direct* (sau imediat) este evident, în sensul facilitării *aducerii aminte* ale unor

forme melodice, dinainte memorate (însă imperfect), ca nişte "entităţi" melodice[28]. Nu este vorba despre o descifrare „la prima vedere", în care ar prima parcurgerea *analitică* „notă cu notă" („cu frecvenţele sonore respective"), ci este vorba mai degrabă despre un spirit *sintetic*, poate analog celui ce guvernează (sau guverna) descifrarea "exegetică"a semnelor cheironomice (mari) din muzica de origine bizantină[29], în care semiografia cu rol muzical favorizează mai ales aducerea aminte a unor form(ul)e melodice dinainte cunoscute - lăsând totodată suficientă libertate micilor variaţii ale *interpretării personale*.

> Astfel, doar cu titlu de exemplu (tipic), cântăreţul Ivan Constantin din Comuna Sadu[30], în bună măsură autodidact în însuşirea notaţiei muzicale (liniare), şi-a dezvoltat o citire muzicală de factură personală, puternic ornamentată, el cântând unele piese, după propria mărturisire, „în stilul" unuia sau altuia dintre bătrânii cântăreţi de la care a învăţat să cânte.

Dintr-o perspectivă muzicologică contemporană (ce poate fi influenţată uneori de un oarecare „instrumentalism", cu trimitere la tehnica instrumentală occidentală) nu trebuie dispreţuite sau neglijate virtualităţile specifice ale acestui mod (totodată folcloric şi post-bizantin/balcanic/oriental) de a concepe lucrurile, circumscriind un rafinament viu şi o subtilitate care, doar ele singure, pot da dimensiunea autentică a unui *altfel* de cultură muzicală decât cea

---

[28] Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.325 ş.u.: "construcţia melodiei [în muzica bisericească bizantină] se baza pe combinarea şi legarea împreună a unui oarecare număr de formule melodice caracteristice ale modului (glasului) în care cântarea era compusă. Modul [...] nu este doar o gamă ("scale"), ci suma tuturor formulelor care constituie calitatea unui Eh. Această definiţie este în conformitate cu cea dată de Chrysanthe de Madythe în a sa *Mega Teorêtikon tis mousikês* [Trieste, 1832, p.19]" (tr.n.); v. şi *ibid.* (E.Wellesz, *op.cit.*), p.340.

[29] Gregorios Th.Stathis, *An Analysis of the Sticheron Tòn ílion krypsanta by Germanos, Bishop of New Patres - The Old "Synoptic" and the New "Analytical" Method of Byzantine Notation*, în "Studies in Eastern Chant", vol.IV, New York, 1979, p.180-186.

[30] Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian, Lect.Drd.Sorin Dobre, *op.cit.* (*Cântăreţi din Ardeal*, vol.I...), p.94.

contemporană comună („binecunoscută“ azi, post-modernă, tehnicizată).

Oricum, nevoia de progres în direcţia unui oarecare *profesionalism* i-a făcut pe unii cântăreţi să încerce şi învăţarea utilizării unor *instrumente muzicale*[31]. Folosite pentru *descifrarea melodiilor* unor cântări bisericeşti (inclusiv a *Irmoaselor Praznicale* din colecţia lui D.Cunţanu) aceasta a contribuit şi la schimbarea pe nesimţite a opticii de abordare a textului muzical, în sensul „silabisirii“ analitice (frecvenţiale şi măsurate ritmic) a acestuia, notă cu notă, în detrimentul încrederii în memoria muzicală directă, mai „globală“ sau mai sintetică.

Şi este interesant de observat cum folosirea unor „unelte“ precum notaţia sau instrumentul muzical „lenevesc“ şi chiar atrofiază o facultate ca **memoria muzicală** (şi memoria în general). De fapt şi la baza folosirii scrierii sau a unui instrument muzical stă o oarecare întrebuinţare a memoriei, măcar în măsura memorării „literelor alfabetului“ - literar sau muzical, adică a memorării pronunţiei „sonore“ a „literelor“, respectiv a relaţiei frecvenţiale „de înălţime“ în cazul „notelor“ muzicale. Este vorba însă despre o foarte „economică“ (sau „eficientă“) folosire a memoriei (prin învăţarea „modulară“, în module cât mai mici, a literelor, a intonaţilor/intervalelor, împărţirii timpilor etc.), la care se mai adaugă exerciţiul combinării *elementelor* sonore (corespunzătoare “semnelor”) şi exerciţiul **„imaginării“** cât mai adecvate a unui posibil “conţinut”/ sens/ înţeles. În această ultimă privinţă se poate uşor observa cum comuniunea de sens şi de trăire vie, pe care o presupune oralitatea ca act, este mult ocultată de „intermedierea“ prin „medii“ de păstrare şi comunicare a informaţiei (a „sensului“ ?). Oricum, trebuie multă încredere, nu totdeauna justificată, în posibilitatea “absolută“ a comunicării (şi comuniunii ?) prin scris...

Şi uneori pare greu de spus care este mai rudimentară, respectiv mai evoluată: expresia muzicală inspirată a unor interpreţi populari sau performanţa de reproducere tehnico-acustică mai „instrumentală“ a unor solfegişti şcoliţi ?

Variante actuale ale Irmosului Învierii în cântarea de strană din Ardeal

Încercând o prezentare a câtorva variante actuale ale *Irmosului Învierii* în cântarea de strană din Ardeal, prin adoptarea

[31] Spre exemplu, cântăreţul Florea Vasile din Com.Alamor (Sibiu) “învaţă să cânte la clarinet de la un sas” aşa încât “respectăm notele în biserică la noi”, cf. Pr.Conf.Dr.Vasile Grăjdian, Lect.Drd.Sorin Dobre, *op.cit*, p.28.

principiului de organizare al exemplelor amintit anterior, şi anume este vorba despre apropierea sau depărtarea treptată de modelul „de referinţă“ al lui D.Cunţanu, câteva cuvinte sunt necesare pentru descrierea celor câteva „categorii“ de cântăreţi, care pot fi evidenţiate oarecum, după unele criterii comune.

A. O primă categorie este aceea a cântăreţilor cu o formaţie muzicală mai avansată, mai sistematică. Între aceştia poate nu întâmplător se numără în special preoţi cu studii superioare de teologie (*Institutul* sau *Facultatea de Teologie* de la Sibiu), care au urmat câţiva ani şi cursurile *Şcolii Populare de Artă* (de asemenea din Sibiu), în general la secţia de canto şi care au şi o relativ îndelungată *experienţă corală*.

Cei trei cântăreţi (preoţi) sunt, în ordine: **1. Pr.Munthiu Dumitru** de la Catedrala Mitropolitană din Sibiu, **2. Pr.Luca Dumitru** de la Biserica cu hramul "Naşterea Sf.Ioan Botezătorul" din Sibiu (care şi el a fost Arhidicon al Catedralei din Sibiu până în urmă cu câţiva ani) şi **3. Pr.Ciocan Ioan** din Sălişte.

1. Pr.Munthiu Dumitru din Sibiu s-a născut în Comuna Răhău, Judeţul Alba, la 28 februarie 1951, ca fiu al părinţilor săi Simion (notar) şi Ana Munthiu (moaşă). Primele opt clase le-a făcut în comuna natală, iar între anii 1966-1971 urmează cursurile *Seminarului Teologic Ortodox* din Cluj-Napoca. A început să cânte de mic - de când îşi aduce aminte - în corul bisericii din Răhău, dirijat de tatăl său, notarul Munthiu Simion, cor care fusese înfiinţat prin anii '30 de către profesorul Lalu din Sibiu. În felul acesta a cunoscut de timpuriu *Liturghia* de Gh.Dima, *Cântările funebrale* de D.Cunţan etc. A apărut prima oară ca solist la şcoală, în clasa a VI-a, iar în corul bisericii din sat primul său *solo* a fost în *Heruvicul* de Gh.Dima, când era în clasa a VIII-a. Tot de mic a cântat la vioară "lăutăreşte", după ureche, apoi şi după note, participând şi la activitatea unor formaţii de muzică populară.

Între anii 1971-1975 urmează *Institutul Teologic de grad Universitar* din Sibiu şi în acelaşi timp începe să cânte (din 1971) în *Corul "Cedonia"*, dirijat de Prof.Doru Constantiniu, activitate pe care a continuat-o până în prezent (2002). Timp de trei ani (1971-1974) a studiat canto clasic la *Şcoala Populară de Artă* din Sibiu.

La 1 august 1974 devine cântăreţ al Catedralei Mitropolitane din Sibiu, post pe care îl va ocupa până în anul 1983, între timp fiind hirotonit diacon de către Î.P.S.Mitropolit Nicolae Mladin, la 15 august 1978. La 20 martie 1983 este hirotonit preot de către Î.P.S.Mitropolit Antonie Plămădeală, preluând postul de ecleziarh al Catedralei Mitropolitane, post ocupat până în prezent (2002). În tot acest

timp a cântat ca solist cu numeroase coruri, între care *Corul din Sălişte*.

2. Pr.Luca Dumitru din Sibiu s-a născut la 16 aprilie 1959 în Ocna Sibiului, ca al doilea dintre cei trei băieţi ai familiei Dumitru şi Victoria Luca. A învăţat cântarea bisericească din familie, de la tatăl şi mama sa (amândoi părinţii fiind foarte buni cântăreţi), dar mai ales de la bunicul Ioan Luca. Trebuie menţionat faptul că tatăl a fost îngrijitor şi cântăreţ la Biserica cu hramul "Sf.Ioan Botezătorul" din Ocna Sibiului timp de 35 de ani, mama fiind agricultoare şi casnică, iar bunicul dinspre tată, Ioan Luca, a fost cântăreţ la Biserica cu hramul "Sf.Ioan Botezătorul" din Ocna Sibiului timp de 58 de ani.

A urmat *Liceul din Ocna Sibiului* şi *Şcoala Populară de Artă* din Sibiu (vioară, între anii 1971-1974 şi canto, între anii 1978-1982), apoi a absolvit *Institutul Teologic de grad Universitar* din Sibiu în anul 1983. Hirotonit diacon în anul 1983 de către Înalt Prea Sfinţitul Nestor Vornicescu, Mitropolitul Olteniei, a funcţionat la Catedrala "Sf.Dumitru" din Craiova până în anul 1990, după care s-a transferat la Catedrala Mitropolitană din Sibiu. Actualmente (2003) este preot la Biserica cu hramul "Naşterea Sf.Ioan Botezătorul" din Sibiu.

3. Pr.Ciocan Ioan din Sălişte s-a născut în Satul Glâmboaca, Comuna Avrig, Judeţul Sibiu, la 11 decembrie 1957, fiind cel mai mare dintre cei trei băieţi ai lui Vasile (agricultor şi cântăreţ bisericesc, decedat la 21 iulie 2000, în vârstă de 78 de ani; angajat cântăreţ "cu acte" a fost doar în ultimii doi ani de viaţă) şi Eugenia Ciocan (agricultoare). Între ceilalţi doi fraţi, profesorul de religie Constantin Ciocan din Sibiu a devenit de asemenea un foarte bun cântăreţ.

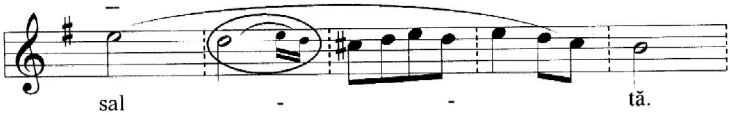
După Şcoala generală urmează între anii 1971-1976 *Seminarul Teologic* din Cluj-Napoca, în ultimii doi ani fiind şi cântăreţ la Catedrala ortodoxă din Cluj-Napoca. În anul 1978 începe *Institutul Teologic de grad universitar* din Sibiu, pe care îl absolvă în anul 1982, iar apoi, timp de un an (1983), este cântăreţ la strana Bisericii Mari din Sălişte. În timpul studiilor universitare urmează şi *Şcoala Populară de Artă* din Sibiu, la secţia canto (1978-1980).

Este hirotonit preot pe seama Parohiei Sălişte 1 în anul 1984, urmându-i Părintelui Ioan Isacu, pensionat la vârsta de 84 de ani. Din anul 1982 este solist al "Reuniunii de cântări din Sălişte", din anul 1996 fiind şi preşedinte al acestei asociaţii.

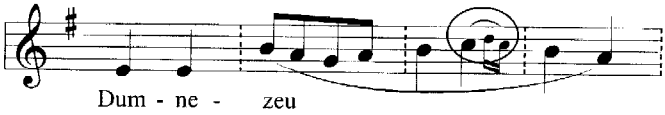
Buna stăpânire a solfegiului („clasic") îi face pe aceştia să se îndepărteze cel mai puţin de textul melodic al variantei tipărite a lui D.Cunţanu, foarte rar adăugând câte o inflexiune ornamentală, şi aceasta în general de o manieră destul de „cultă", după cum se poate vedea în transcrierile exemplelor cu nr.1-3 ale *Anexei*. Dar chiar şi în cadrul acestui grup relativ omogen se pot observa deosebiri, în sensul în care cele mai puţine modificări apar la *nr.1-Pr.Munthiu*

Dumitru (din Sibiu), care doar spre sfârşitul cântării introduce câteva mici apogiaturi:

Exemplul 1 a (măsurile 114-118):

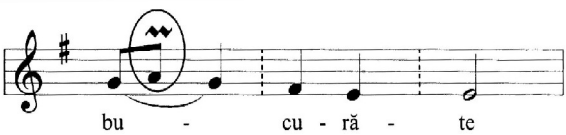


Exemplul 1 b (măsurile 139-142):

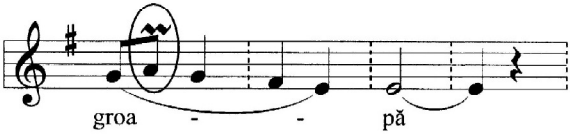


Ceva mai multe mordente - faţă de textul lui D.Cunţanu - apar la *nr.2-Pr.Luca Dumitru* (din Sibiu):

Exemplul 2 a (măsurile 38-40):



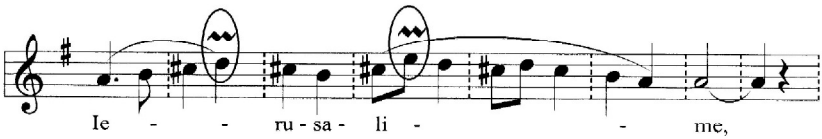
Exemplul 2 b (măsurile 52-55):



În aceste două exemple (anterioare) se poate observa că, în fond, este vorba de o aceeaşi formulă cadenţială, tratată ornamental în mod asemănător. O situaţie asemănătoare mai întâlnim în *măsura 129* (v. în *Anexă*).

Alte aplicări de *mordente* la linia melodică originală a versiunii lui D.Cunţanu se mai pot observa în *măsurile 91* şi *93* (cele marcate în exemplul următor):

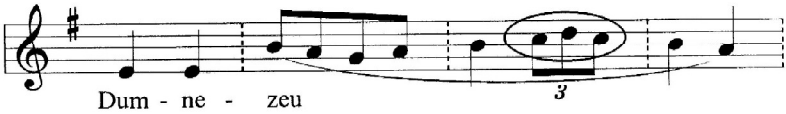
Exemplul 2 c (măsurile 90-97):



A se vedea şi *măsurile 117 şi 122* (în *Anexă*).

Tot un fel de mordent, oarecum desfăşurat melodic pe un triolet, întâlnim în exemplul următor:

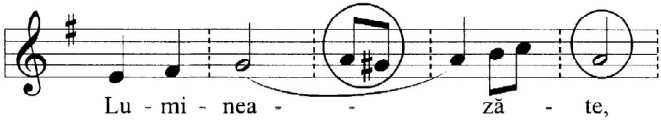
Exemplul 3 (măsurile 139-142):



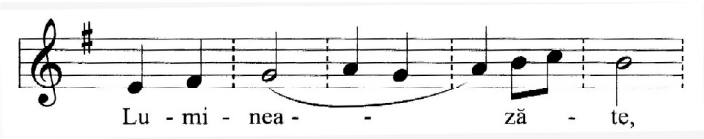
Şi se poate compara această rezolvare ornamentală cu apogiatura posterioară folosită pentru acelaşi moment melodic la *nr.1-Pr.Munthiu*, în Ex.1b.

La *nr.2-Pr.Luca Dumitru* însă se mai pot observa şi mici modificări în linia melodică propriu-zisă:

Exemplul 4 a (măsurile 72-76):



în loc de (la D.Cunţanu):



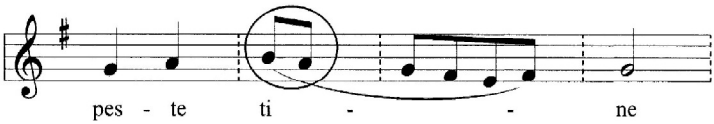
În acest caz este vorba atât despre o modificare *ritmică*, în care două pătrimi sunt diminuate devenind optimi (cele marcate în exemplu), cât şi despre o schimbare în evoluţia *melodică*, determinată de sensibilizarea celui de-al doilea sunet (prin urcarea cu un semiton),

în raport cu primul. S-ar putea interpreta această variaţie ritmico-melodică şi ca o devenire ornamentală a unui mic fragment melodic, în sensul unui mordent inferior (la sensibilă), desfăşurat melodic.

De asemenea, treapta de (semi)cadenţare este diferită, cu un ton mai jos (*la*, faţă de *si*).

Şi într-un alt moment al *Irmosului Învierii* întâlnim o diminuare ritmică asemănătoare celei anterior prezentate, de la două pătrimi la două optimi:

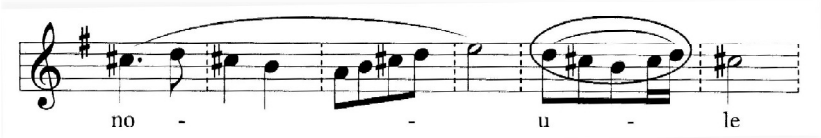
Exemplul 4 b (măsurile 105-108):



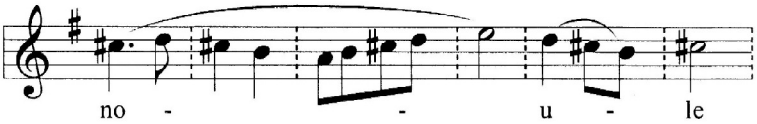
în loc de (la D.Cunţanu):

O variaţie melodică ornanentală mai amplă întâlnim în exemplul următor (*măsura 88*, cea marcată):

Exemplul 5 (măsurile 84-89):



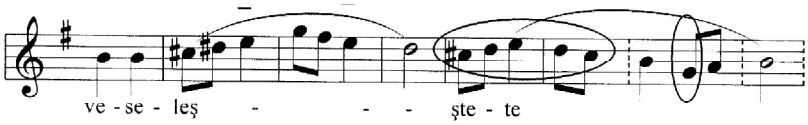
în loc de (la D.Cunţanu):



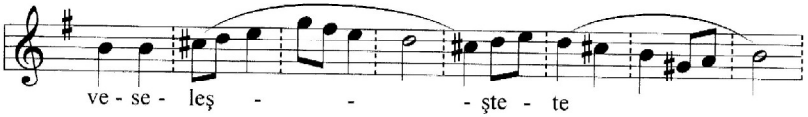
Şi, pentru a încheia prezentarea variaţiilor prezente la *nr.2-Pr.Luca Dumitru*, iată o situaţie mai complexă, în care şi *plasarea textului* în raport cu linia melodică suferă modificări (vesele-*şte-te* în

măsura 152), alături de o schimbare *ritmică* deja întâlnită (diminuarea a două pătrimi la două optimi, în *măsura 153*) şi de *coborârea cu câte un semiton a două trepte* diferite, fapt ce tinde să afecteze simţitor profilul scării modului (în *măsurile 153-154*):

Exemplul 6 (măsurile 148-155):

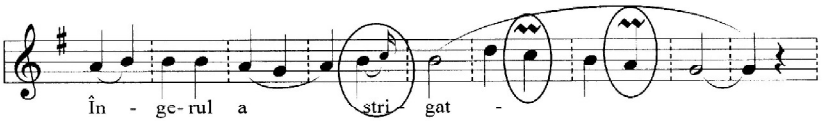


în loc de (la D.Cunţanu):



La *nr.3-Pr.Ciocan Ioan* (din Sălişte) deja ornamentele de tipul *mordentului* sunt obişnuite, alături (mai rar) de unele *apogiaturi*, aşa cum se poate vedea chiar de la începutul cântării (în măsurile marcate):

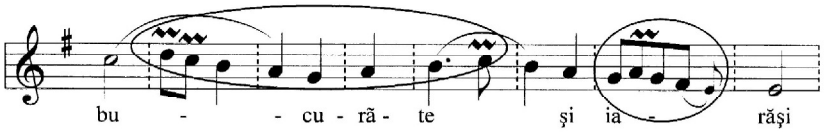
Exemplul 7 (măsurile 1-9):



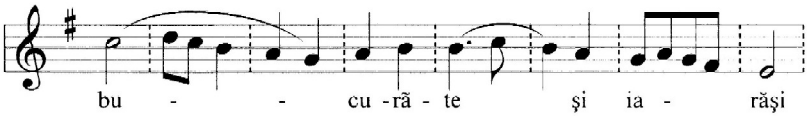
În continuare aceste ornamente sunt mereu prezente; a se vedea în *Anexă măsurile 14, 22, 23, 24, 28, 31, 33, 35, 37, 38* etc.

Dar apar şi tot mai dese mici modificări în linia melodică propriu-zisă:

Exemplul 8 (măsurile 27-34):



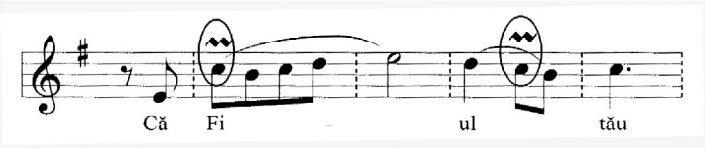
în loc de (la D.Cunţanu):



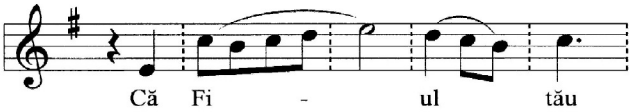
În acest exemplu, în afara ornamentelor deja curente (cele din măsurile marcate), se poate observa cum pentru silabele a doua şi a treia din cuvântul bu-*cu-ră*-te (*măsurile 29-30*) textul se mută cu un timp mai devreme şi cu un ton mai jos, dispărând totodată primul *si* dintre cele două, care în versiunea lui D.Cunţanu corespundeau ultimelor două silabe ale cuvântului bu-cu-*ră-te*.

Într-o altă situaţie, pe lângă obişnuitele ornamente (marcate în exemplul următor), o *diminuare ritmică* a unei anacruze, de la pătrime la optime (în *măsura 41*, pe „*Că* Fiul...“), poate da un plus de energie melodică:

Exemplul 8 (măsurile 41-45):

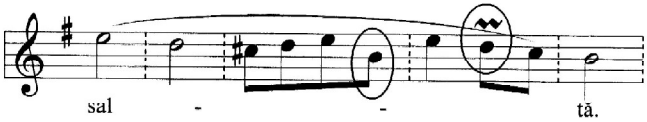


în loc de (la D.Cunţanu):

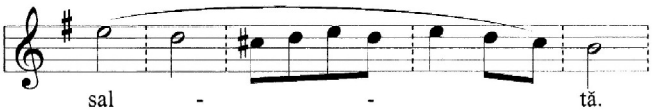


Cazuri de schimbare mai hotărâtă a liniei melodice, deşi încă „punctuale“, apar în exemplele următoare:

Exemplul 9 a (măsurile 114-118):



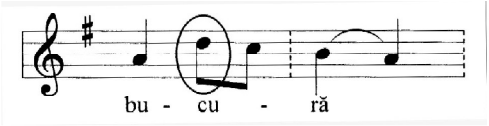
în loc de (la D.Cunţanu):



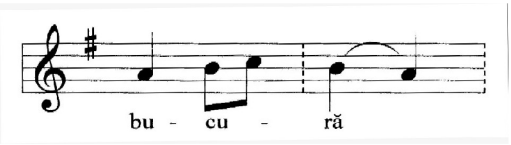
După cum se poate vedea, un salt descendent-ascendent de cvartă, mai „dramatic" (în finalul *măsurii 116*), este preferat unui mers melodic „liniştit" la secundă, aşa cum apare la D.Cunţanu.

O situaţie asemănătoare, de înlocuire a mersului treptat la secundă cu un salt de cvartă, întâlnim în *măsura 126*:

Exemplul 9 b (măsurile 126-127):



în loc de (la D.Cunţanu):



(Celelalte mici, dar numeroase variaţii care apar la *nr.3-Pr.Ciocan Ioan*, se pot vedea în *Anexa* de la sfârşitul studiului, unde sunt în general marcate.)

B. O altă categorie de cântăreţi o constituie cei care se depărtează ceva mai mult de linia melodică de referinţă, dar încă relativ puţin, aşa cum sunt: **4. Bighea Ioan din Com.Cristian** şi **5. Damian Petru din Gura Râului**. Şi în cazul unuia dintre ei (Bighea Ioan din Com.Cristian) se poate observa o formaţie muzicală mai avansată, deoarece între cele două războie mondiale el a putut urma *Şcoala de Cântăreţi Bisericeşti* de la Sibiu (între anii 1938-1939).

4. Bighea Ioan din Com.Cristian s-a născut la 11 ianuarie 1921 din părinţii Gheorghe şi Ana în Comuna Cristian, Sibiu. Şcoala primară a făcut-o în Cristian. A urmat apoi *Şcoala de Cântăreţi Bisericeşti* de la Sibiu, între 1938-1939. I-a avut ca profesori pe Nicolae Topolog la muzică, pe Gheorghe Buzduc

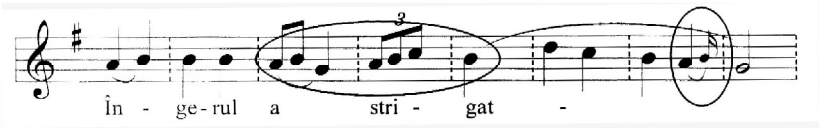
la religie, director fiind Pr.Ştefan Morar. Atunci l-a cunoscut pe Timotei Popovici. A lucrat la Electromontaj 20 de ani, fiind în acelaşi timp cântăreţul bisericii din Cristian.

5. Damian Petru din Gura Râului s-a născut la 7 octombrie 1931 în Gura Râului din părinţii Petru şi Paraschiva Damian. A mai avut doi fraţi. Urmează Şcoala de şapte clase în Gura Râului, apoi învaţă fierărie de la tatăl sau. Să cânte a învăţat de copil, la strană, de la cântăreţii Peană Ioan, Muntean Pătru şi Cândea Ioan.

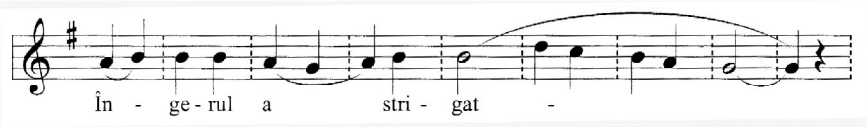
La aceşti cântăreţi, chiar dacă micile schimbări se înmulţesc, cu inevitabilele ornamentări, adesea nu atât linia melodică propriu-zisă suferă schimbări, cât mai ales ritmul, unele valori fiind contractate.

La *nr.4-Bighea Ioan* de la început pot fi observate aceste caracteristici, atât în planul *ornamental*, cât şi în cel al *modificărilor de ritm*, acestea din urmă în sensul *diminuarii* unor valori - în exemplul următor, a se vedea mai ales partea melodică marcată pentru „a *stri-gat*"

Exemplul 10 a (măsurile 1-8):

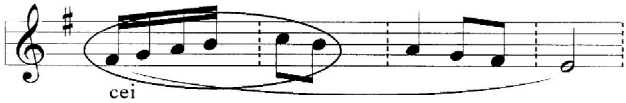


în loc de (la D.Cunţanu):

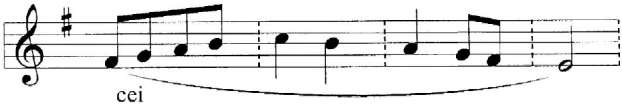


Iată alte exemple de *diminuări ritmice* la *nr.4-Bighea Ioan*:

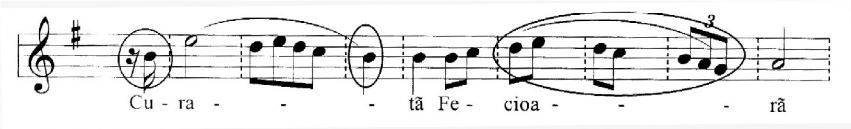
Exemplul 10 b (măsurile 10-13):



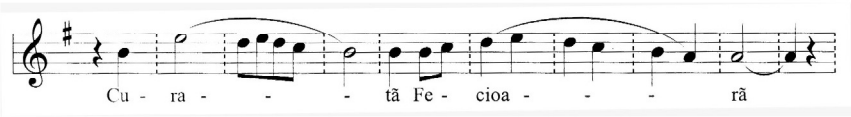
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul 10 c (măsurile 17-25):



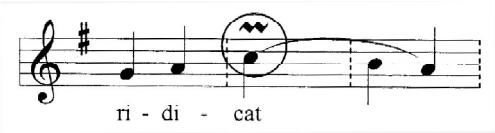
în loc de (la D.Cunţanu):



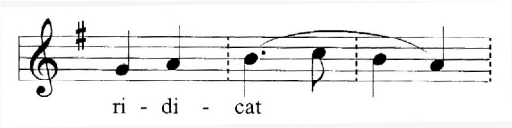
Se observă uşor cum optimile devin şaisprezecimi şi pătrimile devin optimi, în exemplul *10 b*, sau cum, în exemplul *10 c*, o pătrime dă un plus de energie melodică atunci când este schimbată pe anacruză în şaisprezecime, după care o doime devine pătrime şi pătrimile se transformă în optimi.

Un mic *ornament* (mordent) poate însoţi o (mică) *modificare ritmico-melodică*, aşa cum se vede în exemplul următor, pe „atacul" silabei „(ridi)-*cat*":

Exemplul 11 (măsurile 60-62):



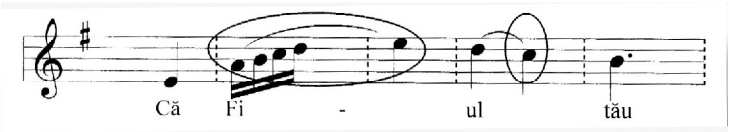
în loc de (la D.Cunţanu):



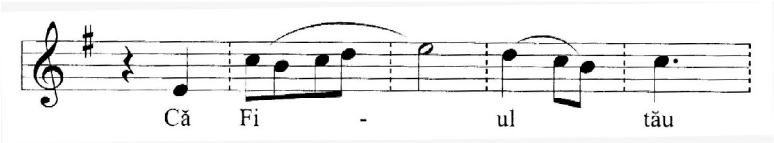
Uneori *diminuările ritmice* sunt alternate cu oarecari

modificări ale liniei melodice, ca în exemplul următor:

Exemplul 12 a (măsurile 41-45):



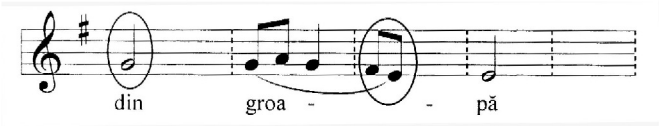
în loc de (la D.Cunţanu):



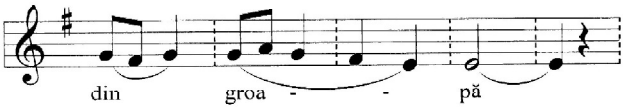
Pe prima silabă din „*Fi* ul“ se preferă astfel un mers doar ascendent de şaisprezecimi, încheiat pe o pătrime - în locul optimilor cu un mic episod iniţial descendent, cu o doime la sfârşit, din versiunea lui D.Cunţanu. Oarecum în acord cu dimiuarea ritmică precedentă, pe a doua silabă a „Fi-*ul*“-ui, profilul melodic este uşor *simplificat* în sensul unui mers descendent direct de pătrimi, rezultat prin eliminarea micii inflexiuni inferioare dinainte de atacarea silabei „tău“

Un procedeu asemănător, ce combină o *simplificare de profil melodic* şi o *diminuare ritmică* întâlnim în exemplele următoare

Exemplul 12 b (măsurile 51-55):



în loc de (la D.Cunţanu):

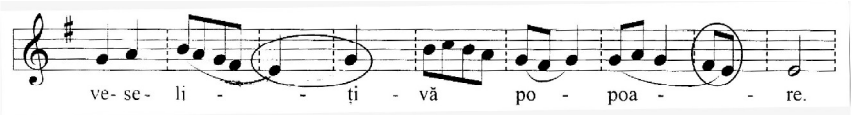


„Mordentul“ inferior (de doime) de pe „*din*“, notat desfăşurat de D.Cunţanu, este simpificat la o singură valoarea de doime, iar ultimele două pătrimi pentru „*groa*(-pa)“, aşa cum apar la

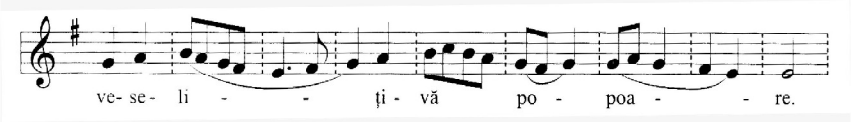
D.Cunţanu, devin două optimi prin diminuare ritmică la *nr.4-Bighea Ioan.*

Iată şi un mers melodic ascendent treptat (pe „vese-*li-ţi*-vă“ în exemplul următor), care este *simplificat* la un fragment de „arpegiu“, după care, pe cuvântul următor (la „po-*poa*-re“) reapare *diminuarea ritmică* a celor două pătrimi descendente, la două optimi, ce pare să caracterizeze o *formulă de cadenţare* (a se vedea şi exemplul anterior *12 b*, iar mai apoi şi *12 d*):

Exemplul 12 c (măsurile 63-71):

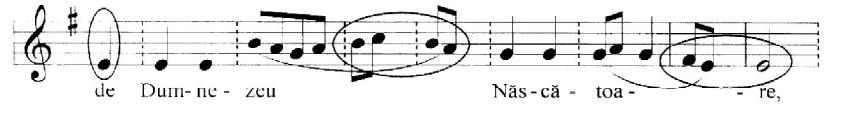


în loc de (la D.Cunţanu):

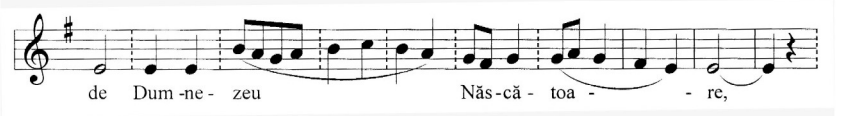


Şi aceeaşi *diminuare ritmică* pe „*de*“ (din doime la pătrime), pe partea a doua de la „(Dumne)-*zeu*“ (din patru pătrimi la patru optimi) şi pe aceeaşi cadenţă ca şi în exemplele anterioare, de la două pătrimi la două optimi, în situaţia prezentă pe finalul silabei „(Născă)-*toa*-(re)“ - aceasta din urmă după *simplificarea melodică* a „*Năs*-(cătoare)“-i, inflexiunea prilejuită de cele două optimi (la D.Cunţanu) fiind redusă la o pătrime ce se va repeta pe silaba următoare:

Exemplul 12 d (măsurile 138-147):

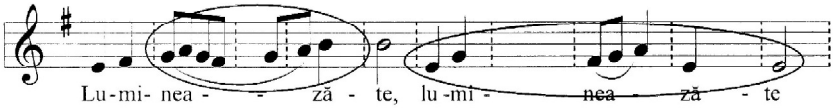


în loc de (la D.Cunţanu):

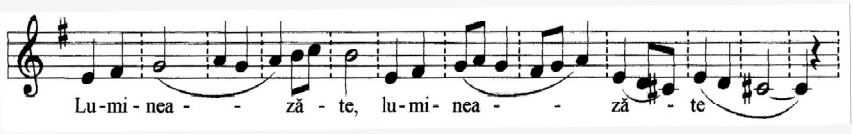


O situaţie mai complexă întâlnim în exemplul următor, în care *diminuările ritmice* intervin în cadrul unor *modificări melodice* mai importante, dar tot mai ales pe linia unor simplificări, modificări ce afectează în final şi *profilul cadenţial* (încheiere pe *mi în loc de do diez*):

Exemplul 13 (măsurile 72-81):

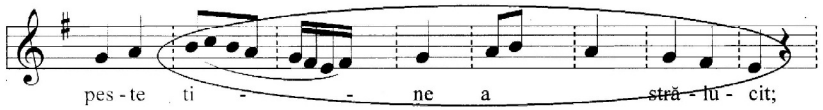


în loc de (la D.Cunţanu):

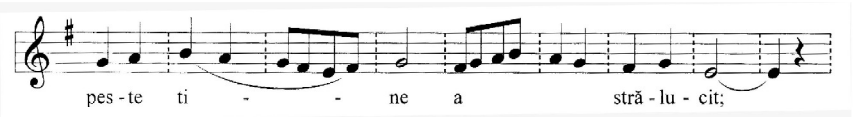


O schimbare relativ importantă a melodiei poate rezulta şi în urma unei combinări chiar mai complexe de procedee:

Exemplul 14 (măsurile 105-113):



în loc de (la D.Cunţanu):

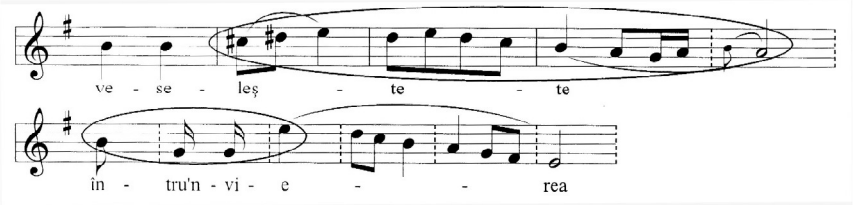


În acest caz, după o *mică dezvoltare melodică* a celor două pătrimi iniţiale de la „*ti*-(ne)", desfăşurate (uşor „ornamental") în patru optimi, urmează „comprimarea" *ritmică* a următoarelor patru optimi în patru şaisprezecimi şi a unei doimi într-o pătrime, pentru ca în final „a strălucit" (şi mai ales „*a*"-ul) să fie rezolvat *melodic* mult mai simplu.

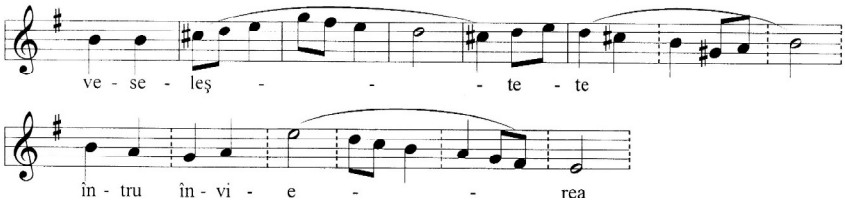
Pentru a încheia exemplele prin care am încercat să caracterizăm interpretarea *Irmosului Învierii* de către *nr.4-Bighea*

Ioan, iată încă un fragment, de o anumită complexitate, în care se pot observa din nou, împreună, procedeele menţionate în exemplele anterioare:

Exemplul 15 (măsurile 148-161):



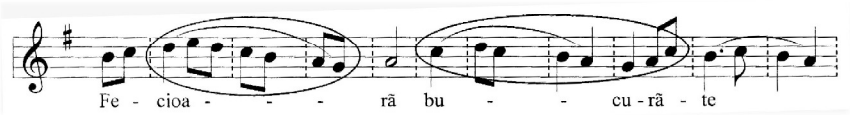
în loc de (la D.Cunţanu):



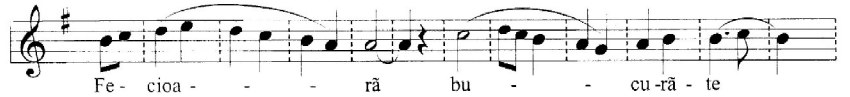
Simplificarea melodică pentru „(vese)-*leş*-(te-te)" intervine totuşi în *structura intonaţională* (a scării modale), prin alterarea suitoare a notei *re*; pentru „(veseleş)-*te*-(te)" apare o mică *amplificare melodică* şi totodată, din nou, scara versiunii lui D.Cunţanu este modificată prin coborârea lui *do diez* la *do natural*; la „(veseleşte)-*te*" linia melodică este mult diferită, din punctul de vedere al scării *sol diez* devenind pe parcurs *natural*, iar în ceea ce priveşte sistemul cadenţial, semi cadenţa pe *si* (la D.Cunţanu) mutându se pe *la*. În sfârşit, la „*întru învi*-(erea)" simplificarea melodică este ajutată de *diminuarea ritmică* a pătrimilor, la o optime şi două şaisprezecimi.

La *nr.5-Damian Petru* aflăm procedee asemănătoare de tratare a melodiei, chiar dacă aplicate în mod diferit. Astfel, melodia apare uneori deosebită faţă de cea de la D.Cunţanu, sub impactul combinat al *diminuarilor ritmice* (de la pătrimi la optimi sau de la doimi la patrimi) şi al micilor *simplificări sau amplificări melodice*, ca în exemplul următor:

Exemplul 16 (măsurile 21-32):



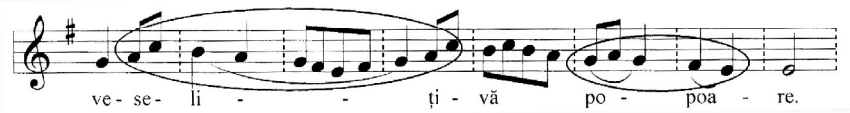
în loc de (la D.Cunţanu):



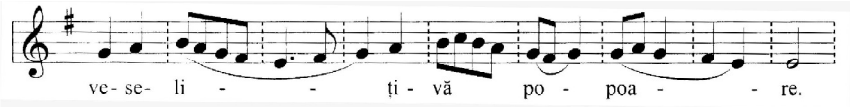
Pe „(Fe)-*cioa*-(ră)“ mai multe pătrimi devin optimi, dar totodată se mai adaugă un *sol* (optime) înainte de articularea ultimei silabe, „(Fecioa)-*ră*“. Pe începutul lui „*bu*-(cură-te)“ o doime devine pătrime, iar apoi silaba „(bu)-*cu*-(ră-te)“ apare cu o notă mai devreme, pe *sol*, ultimul sunet al lui „*bu*-(cură-te)“ în versiunea lui D.Cunţanu, ceea ce modifică în continuare evoluţia melodică şi pe „(bucu)-*ră*-(te)“.

Într-un alt exemplu, micile schimbări se aglomerează:

Exemplul nr.17 a (măsurile 63-71):



în loc de (la D.Cunţanu):

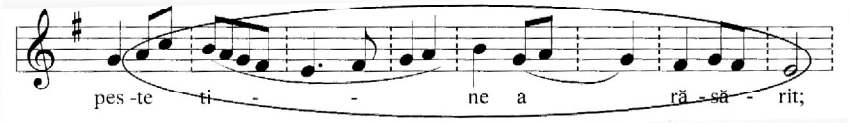


Pe silaba „(vese)-*li*-(ţi-vă)“, pe un profil melodic asemănător (în raport cu D.Cunţanu) la *nr.5-Damian Petru* se „inversează“ oarecum profilul *ritmic*, cele patru optimi din partea iniţială a silabei (la D.Cunţanu) trecând spre partea a doua (la *nr.5-Damian Petru*), la începutul (melodic al) silabei primele două optimi (de la D.Cunţanu) amplificându-se în două pătrimi (la *nr.5-Damian Petru*). Se mai poate observa „consecvenţa“ modificării pentru silabele „(ve)-*se*-(li)-*ţi*-(vă)“ a pătrimii din varianta lui D.Cunţanu în două optimi cu evoluţie

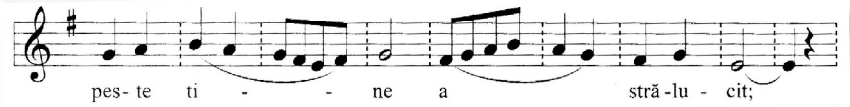
melodică identică (la *nr.5-Damian Petru*). De asemenea, şi o mică *simplificare melodică* se manifestă, prin dispariţia scurtei formule melodice care susţine silaba *po*-(poare) la D.Cunţanu şi „înghesuirea" acestei silabe pe „tronsonul" melodic al silabei următoare, „(po)-*poa*-(re)", în aşa fel încât acesta să suporte la *nr.5-Damian Petru* ambele silabe, „*po-poa*-(re)".

Iată în continuare un alt fragment melodic, foarte asemănător cu cel precedent, în care putem observa libertatea combinării orale chiar a unor formule melodice care pot fi regăsite în versiunea lui D.Cunţanu.

Exemplul nr.17 b (măsurile 105-113):



în loc de (la D.Cunţanu):

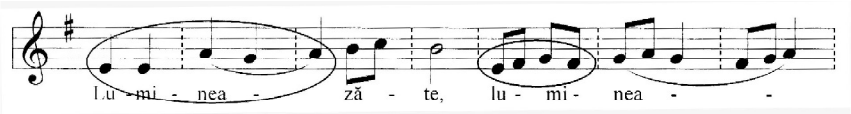


Astfel, „inversarea ritmică" de care vorbeam la *Exemplul nr.17 a* pentru „(vese)-*li*-(ţi-vă)", *măsurile 64-65*, la un studiu comparativ mai strâns se vădeşte a fi de fapt o folosire „încrucişată" a formulei melodice de la *măsurile 105-107*, cea pentru „*ti*-(ne)" din versiunea lui D.Cunţanu; şi am numit această folosire „încrucişată" pentru că, la modul reciproc, în exemplul prezent, în *măsurile 105-106*, pentru „*ti*-(ne)" aflăm folosirea formulei de la *măsurile 64-65*, cea pentru „(vese)-*li*-(ţi-vă)" din versiunea lui D.Cunţanu.

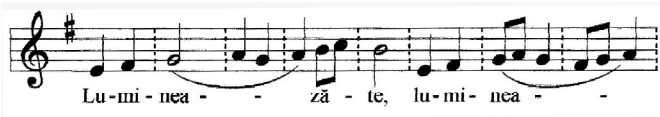
Să mai remarcăm, în ultimele două exemple, aceeaşi mică variaţie melodică de două optimi ce înlocuiesc o simplă pătrime, pentru „(ve)-*se*-(liţi-vă)" în *Exemplul nr.17 a* (*măsura 63*), respectiv pentru „(pes)-*te*" în *Exemplul nr.17 b* (*măsura 105*) şi alternarea, în exemplul prezent, a unei uşoare amplificări melodice pentru „*ti*-(ne)" (*măsurile 106-108*) cu o simplificare pentru „*a* (răsărit)" (*măsurile 109-110*), în raport cu versiunea lui D.Cunţanu.

Tot despre *alternarea simplificărilor şi a dezvoltărilor melodice*, ca producătoare de variaţii în cântarea bisericească de factură orală, este vorba şi în exemplul următor, unde putem vedea iarăşi cum o *simplificare* precede o mică *dezvoltare* în planul melodic:

Exemplul 18 (măsurile 72-79):



în loc de (la D.Cunţanu):

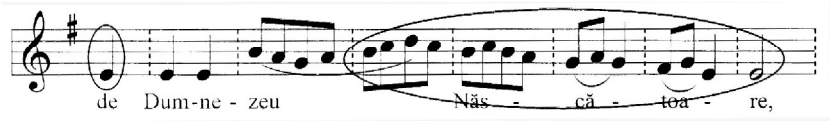


La silaba „(Lumi)-*nea*-(ză-te)“ dispare prima doime (din versiunea D.Cunţanu), rămânând doar cele două pătrimi ce urmează, melodia modificându-se şi anterior acestei simplificări, în sensul în care, prin dispariţia *sol* ului (doime) iniţial al silabei „(Lumi) *nea* (ză te)“, îşi pierde oarecum sensul melodic şi urcarea treptată, *mi-fa* (spre *sol*-ul doime), de pe silabele precedente, „*Lu-mi*-(neazǎ-te)“; în consecinţă aceasta urcare treptată este înlocuită cu o repetare a treptei *mi* de la prima silabă, „*Lu*-(mineazǎ-te)“ şi pe silaba a doua a cuvântului, „(Lu)-*mi*-(neazǎ-te)“, ca un fel de întărire a bazei saltului de cvartă ce va urma, până la *la*-ul silabei „(Lumi)-*nea*-(ză-te)“, salt melodic mai „mobilizator“ şi poate într-un fel mai adecvat modului *imperativ* folosit în textul imnografic: „Luminează-te... !“, decât mersul melodic lin, treptat, din varianta lui D.Cunţanu.

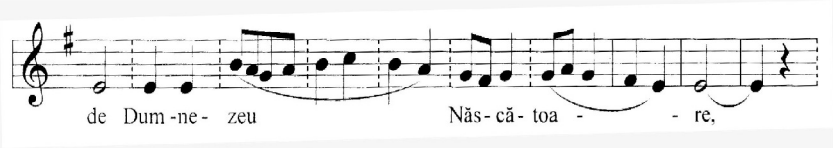
Poate fi utilă şi o comparaţie cu tratarea aceluiaşi moment al *Irmosului Învierii* la *nr.4-Bighea Ioan*, analizată anterior la *Exemplul nr.13...*

O mare varietate a combinării *simplificărilor* cu *amplificările melodice* întâlnim în următoarele două exemple, urmarea fiind o linie melodică tot mai liberă în raport cu „standardul“ versiunii lui D.Cunţanu:

Exemplul nr.19 a (măsurile 138-147):



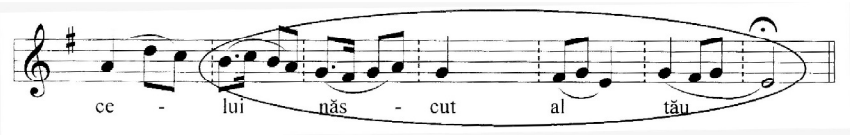
în loc de (la D.Cunţanu):



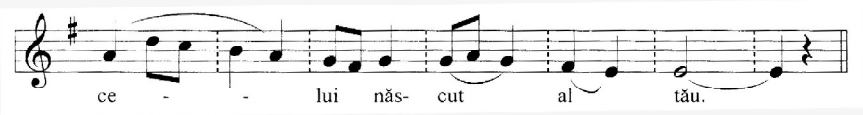
După o *diminuare* a valorii de doime (la o pătrime) pentru primul cuvânt („*de*“) al fragmentului, asistăm la o distribuire melodică liberă şi mult mai egală cantitativ a silabelor textului imnografic (ceea ce presupune şi mici *simplificări* sau *amplificări* melodice), pentru „(Dumne)-*zeu Năs-că-toa*-(re)“, faţă de versiunea lui D.Cunţanu.

O redistribuire *ritmică* egală a silabelor observăm şi în exemplul următor, pentru „(ce)-*lui năs*-(cut)“; s-ar putera vorbi chiar despre o redistribuire *metrică* egală a silabelor, pentru că ea urmăreşte oarecum măsurile cântării:

Exemplul nr.19 b (măsurile 162-168):



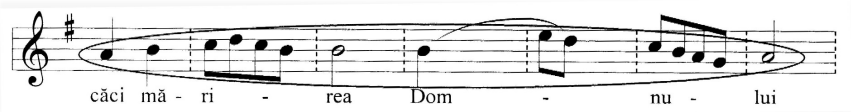
în loc de (la D.Cunţanu):



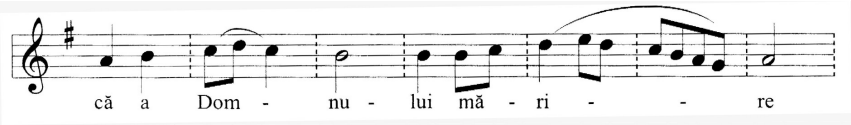
Îndrăzneala ritmico-melodică a variaţiilor în raport cu „modelul“ lui D.Cunţan este mai mare în acest exemplu - a se vedea în acest sens formulele notate ca optimi cu punct şi şaisprezecimi pentru „(ce)-*lui năs*-(cut)“ sau mişcarea melodică chiar şi pe ultima silabă a textului („*tău*“), rezervată foarte simplu la D.Cunţanu doar treptei cadenţiale.

O situaţie interesantă este aceea în care unele modificări în linia melodică apar ca inevitabile în urma folosirii unui *text literar relativ deosebit*, chiar dacă se încearcă respectarea unei aceleiaşi melodii:

Exemplul nr.20 (măsurile 98-104):



în loc de (la D.Cunţanu):



Inversarea uşor parafrazantă a cuvintelor textului imnografic în acest caz - „căci mărirea Domnului“ în loc de „că a Domnului mărire“ (aşa cum apare în varianta „clasică“ a lui D.Cunţanu) - face ca mai ales începutul şi sfârşitul fragmentului melodic să fie păstrat identic, pe parcurs fiind însă necesare unele modificări pentru adaptarea melodiei la textul literar schimbat, chiar şi în condiţiile în care este evident efortul de păstrare neschimbată a profilului melodic general.

C. O a treia categorie de cântăreţi este aceea la care linia melodică de referinţă (după D.Cunţanu) încă se mai poate desluşi destul de clar, dar variaţiile sunt deja foarte importante şi sub numeroase aspecte. Cei trei cântăreţi din această categorie selecţionaţi pentru exemplificare în cadrul prezentului studiu sunt: **6. Ivan Constantin din Sadu, 7. Luca Dumitru, Ocna Sibiului** şi **8. Popa Nicolae din Apoldul de Jos.**

6. Ivan Constantin din Sadu s-a născut în Sadu din părinţii Ioan şi Cornelia Ivan, la 6 mai 1970. A urmat Şcoala generală în Sadu, apoi Liceul Mecanic Industrial la Mârşa

Din anul 1990 până în 1997 lucrează la «Coftex» Cisnădie. Din 2001 este cântăreţ bisericesc la Parohia Sadu II. A învăţat să cânte de la cântăreţii

Veştemean Ioan şi Muntean Ioan, ambii din Sadu. A învăţat şi notele (sistemul liniar, pe portativ), în bună măsură ca autodidact.

7. Luca Dumitru din Ocna Sibiului s-a născut la 21 septembrie 1928 în Ocna Sibiului, ca fiu al lui Ioan şi Maria Luca, agricultori, dar şi buni cântăreţi bisericeşti. (Tatăl a cântat la strana Bisericii cu hramul "Sf.Ioan Botezătorul" din Ocna Sibiului încă de la vârsta de 15 ani, continuând apoi până la peste 80 de ani, fiind şi angajat cântăreţ timp de 58 de ani.)

A urmat Şcoala generală de şapte clase la Ocna Sibiului şi a lucrat ca paznic la un depozit de lemne. Din 1970 până în 1990, când s-a pensionat, a fost angajat cântăreţ la Biserica Parohiei Ocna Sibiului I.

A învăţat cântarea bisericească din familie, amândoi părinţii fiind buni cântăreţi. Mai ales tatăl, cântăreţul Ioan Luca, a avut o influenţă hotărâtoare. După 1960 a studiat canto clasic cu Prof.Gârbu Vasile, la *Şcoala Populară de Artă* din Sibiu şi a mai urmat o serie de cursuri de cântăreţi la Sibiu, după 1970, cu Pr.Prof.Gheorghe Şoima.

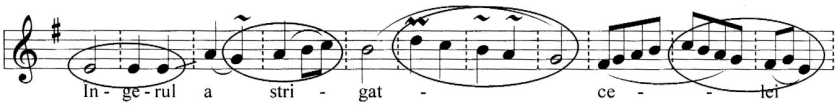
8. Popa Nicolae din Apoldul de Jos vede lumina zilei la 17 martie 1925 în familia lui Ioan şi Ana Popa din Apoldul de Jos, Jud.Sibiu.

Urmează cursurile Şcolii primare de şapte clase în satul natal. Cântă la biserică din copilărie, urmând exemplul tatălui său (decedat în 1972). În 1972 obţine Diploma de Cântăreţ Bisericesc la Cluj.

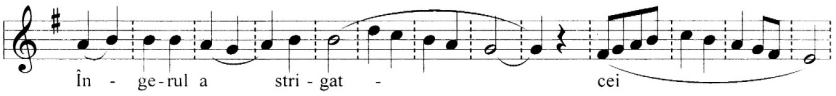
Ce este interesant la această categorie de cântăreţi este faptul că fiecare transformă melodia lui D.Cunţanu de o manieră cu totul proprie, putându-se spune că prin aceasta fiecare îşi defineşte oarecum chiar un „stil" propriu de cântare:

La *nr.6-Ivan Constantin din Sadu*, alături de bogăţia de ornamente şi de dezvoltările melodice „în jurul" unor fragmente din varianta lui D.Cunţanu, apar deja şi câte o îndrăzneală melodică proprie, cum putem vedea chiar la începutul Irmosului Învierii:

Exemplul 21 (măsurile 1-13):

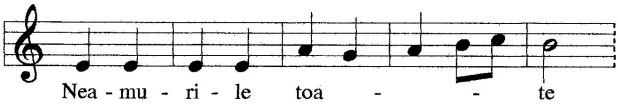


în loc de (la D.Cunţanu):



În afara *mordentelor* sau a micilor *inflexiuni* ornamentale (marcate în *măsurile 3-4, 6, 7*) şi a scurtei *variaţii melodice* (din *măsurile 10-11*) prilejuite probabil şi de modificarea textului din „cei" în „ce-*lei*", mai este uşor de observat şi faptul că formula de început, pentru textul „Îngerul a strigat", este destul de mult schimbată faţă de versiunea lui D.Cunţanu, fiind de fapt cea de la *Irmosul Adormirii Maicii Domnului* (tot după D.Cunţanu), cu textul „Neamurile toate"[1]:

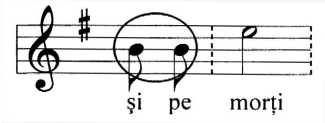
Exemplul 21 b



Această manieră de a opera, combinând în general *formule melodice* preexistente, aşa cum am văzut, este caracteristică atât oralităţii de factură populară[2], cât şi oralităţii implicite aplicării practice (a unei melodii sau a unor formule melodice cunoscute dinainte pe un text literar oarecare, respectiv, sau, oarecum reciproc exprimat, a unui text literar oarecare pe o melodie sau pe formule melodice cunoscute dinainte) din cântarea bisericească de origine bizantină[3].

Şi la *nr.6-Ivan Constantin* schimbarea faţă de versiunea lui D.Cunţanu poate fi doar o mică *variaţie (diminuare) ritmică*:

Exemplul 22 (măsurile 56-57):

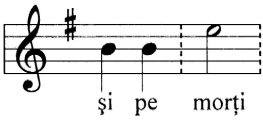


[1] Dimitrie Cunţanu, *op.cit.,* ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu, p.93(-94).

[2] Emilia Comişel, *Morfologia muzicii populare*, în vol cit. ("Studii de etnomuzicologie", vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992), p.178 s.u. (Cap."Formule melodice în muzica populară").

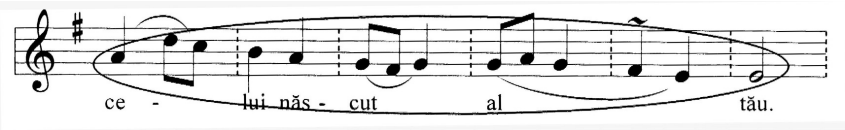
[3] Elena Chircev, *stud.cit.* p.87.

în loc de (la D.Cunţanu):

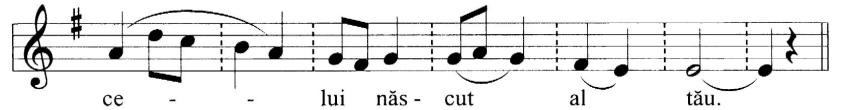


Sau poate fi vorba despre o *redistribuire a textului literar* pe parcursul unui fragment melodic, altfel acesta rămânând aproape neschimbat:

Exemplul 23 (măsurile 162-168):

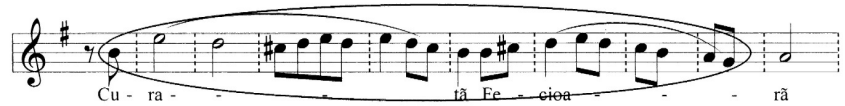


în loc de (la D.Cunţanu):

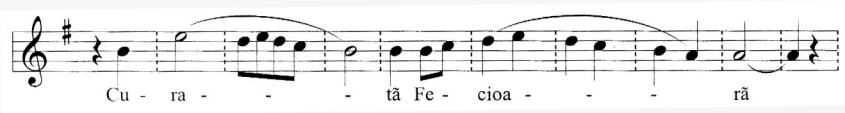


Însă alte exemple de fragmente melodice, *bogat ornamentate* şi/sau cu „prefaceri“ *ritmico-melodice* tot mai importante, între care unele *cromatisme pasagere* privesc chiar scara glasului (toate marcate în continuare), caracterizează mai ales stilul propriu de interpretare al cântăreţului *nr.6-Ivan Constantin* din Sadu, putându-se distinge multe dintre procedeele de variaţie semnalate la cântăreţii anteriori:

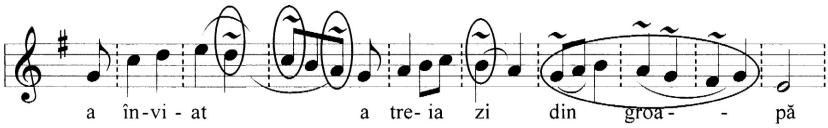
Exemplul 24 a (măsurile 16-26):



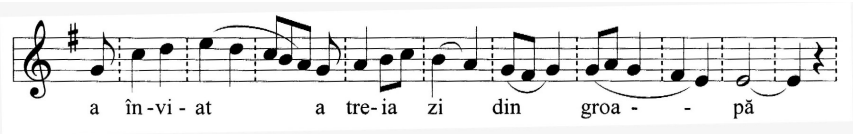
în loc de (la D.Cunţanu):



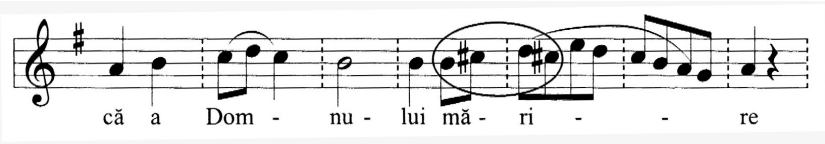
Exemplul 24 b (măsurile 45-55):



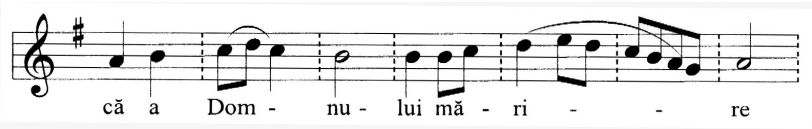
în loc de (la D.Cunţanu):



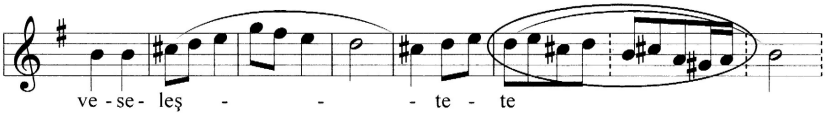
Exemplul 24 c (măsurile 98-104):



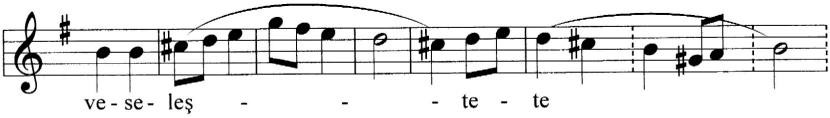
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul 24 d (măsurile 148-155):



în loc de (la D.Cunţanu):

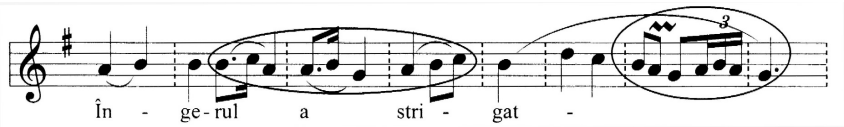


Variaţiile produse în raport cu textul muzical al versiunii lui D.Cunţanu în exemplele precedente ilustrează şi felul în care concepe *Ivan Constantin* cântatul „după note“, pe care şi l-a însuşit, după propria

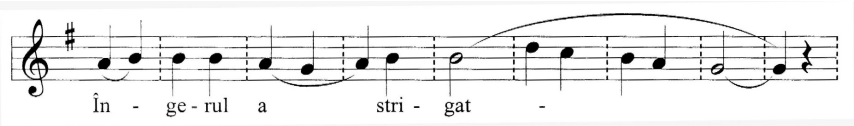
mărturisire, în bună măsură la modul *autodidact*. Aşa cum arătam în capitolul privind **Observaţiile metodologice**, nu este vorba de o viziune strict acustică, privind înălţimea (frecvenţială) a sunetelor notate şi ritmul „foarte măsurat“, caracteristici care ar trebui reproduse cât mai exact în cântare, ci este vorba (după cum se poate observa în interpretările sale, altfel declarate ca fiind „după note“) mai ales despre o reamintire a textului melodic (cântat de un alt cântăreţ, „dinainte“) sau despre o ghidare aproximativă după note, mai departe fiecărei note (sau grup de note) putând să-i corespundă un sunet foarte variat produs (cu o eventuală ornamentaţie proprie, conţinută în mod organic, firesc, dar şi foarte divers) în funcţie de contextul sau de formula în care este prezentă.

La *nr.7-Luca Dumitru din Ocna Sibiului*, calităţile vocale deosebite favorizează ieşiri importante din cadrul *ritmic* al versiunii lui D.Cunţanu, pe fondul unui tempo foarte larg, totul acompaniat de inevitabilele şi variatele *ornamentări* ale melodiei „de bază“. Iată aceste caracteristici în cazul primelor măsuri ale *Irmosului Învierii* (fragment ilustrat şi pentru câţiva dintre cântăreţii dinainte, cu a căror tratare specifică actualul exemplu poate fi astfel comparat):

Exemplul 25 a (măsurile 1-9):

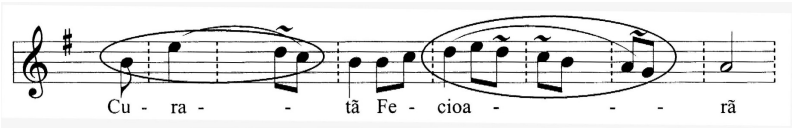


în loc de (la D.Cunţanu):

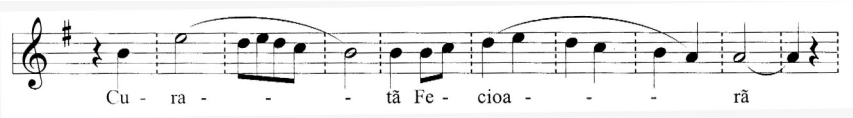


Iată aceleaşi carateristici de *variaţie ritmică şi ornamentare* în alt exemplu:

Exemplul 25 b (măsurile 17-26):

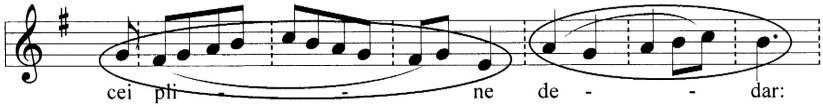


în loc de (la D.Cunţanu):

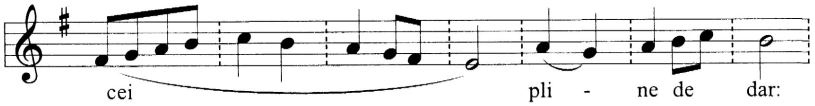


Şi în cazul lui *Luca Dumitru din Ocna Sibiului* nu trebuie uitat că şi el a urmat cursurile *Şcolii Populare de Artă* din Sibiu, având aşadar cunoştinţe în domeniul notaţiei muzicale - ceea ce nu îl împiedică însă să dea o notă cu totul personală interpretărilor sale, aşa cum putem vedea şi în exemplele următoare, în care melodia (modificată) abundă îndeosebi în menţionatele deja *schimbări ritmice* (diminuări sau amplificări) şi în *redistribuiri ale textului* imnografic:

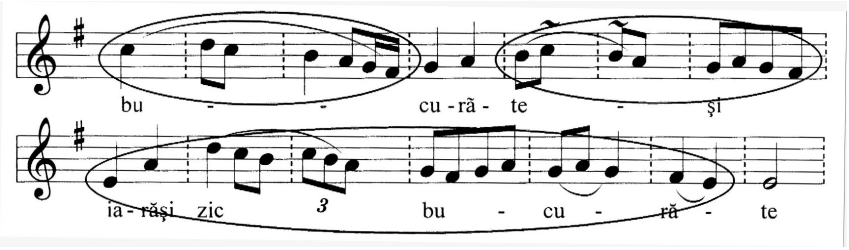
Exemplul 26 a (măsurile 9-15):



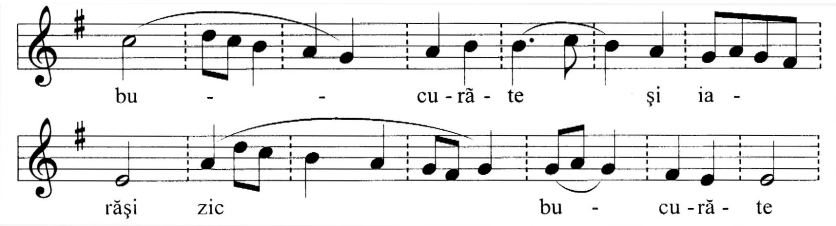
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul 26 b (măsurile 27-40):

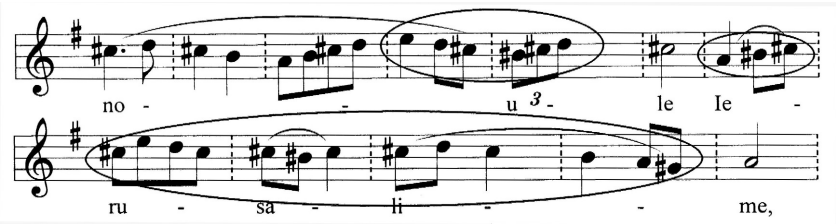


în loc de (la D.Cunţanu):

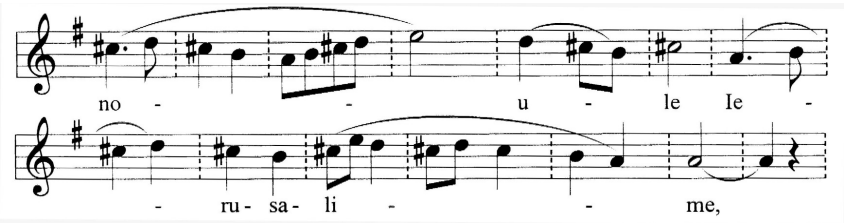


Se poate întâmpla ca la caracteristicile amintite până acum să se mai adauge unele mici *inflexiuni cromatice* suplimentare în scara glasului:

Exemplul nr.27 (măsurile 84-97):



în loc de (la D.Cunţanu):



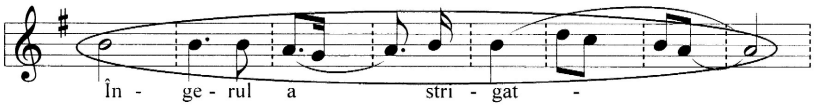
Situaţia creată prin alterarea suitoare a lui *si* (în *măsura 88*), situaţie repetată şi în *măsurile 90 şi 92*, fapt care întăreşte această modificare (totuşi) pasageră a scării modului, este deosebit de interesantă, nu numai prin *succesiunea de două secunde mici* (*si diez-do diez-re*), cât prin situarea lui *si diez* la o distanţă de *secundă mărită* în raport cu *la* (în *măsura 90*). Structura de secundă mărită asociată cu o succesiune de două secunde mici aminteşte scara ftoralei

enarmonice Nisabur sau cea a ftoralei Hisar din cântarea psaltică[4], creînd o tensiune melodică „de culminaţie“ cu totul specială, ce vine să completeze imaginea unei arte interpretative complexe, cum este cea a lui *Luca Dumitru* din Ocna Sibiului.

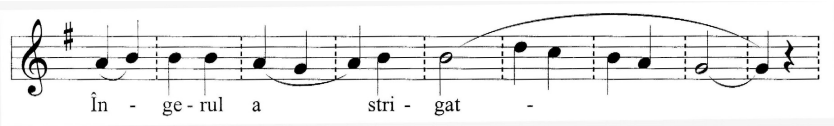
În ceea ce-l priveşte pe *nr.8-Popa Nicolae din Apoldul de Jos*, ceea ce-i caracterizează interpretarea sa s-ar putea defini poate prin respectarea generală a liniei melodice „cunţăneşti“, dar cu o pronunţată tendinţă de a trata ornamental *însăşi linia melodică* „originală“. Altfel spus, invers oarecum decât la alţi cântăreţi, care îmbogăţesc ornamental linia melodică de referinţă (prin *adăugarea* respectivelor ornamente), la *Popa Nicolae din Apoldul de Jos* este vorba mai degrabă despre o *tratare de factură ornamentală a chiar liniei melodice* însăşi, în sensul în care modificările ritmice (importante) par să sugereze o „sprijinire“ pe „pilonii“ melodiei în cazul valorilor de durată mai mari, care alternează cu „trecerile (sau figurările) ornamentale“ ale notelor de valori scurte (ca durată), spre următorul „pilon“ melodic.

Deşi am optat în numeroase cazuri pentru transcrierea cu valori reale de durată (mai ales datorită atribuirii de silabe pe aceste valori), în cazul multor valori mici de durată impresia este cea de „ornamentaţie“, chiar de la începutul cântării:

Exemplul nr.28 (măsurile 1-9)



în loc de (la D.Cunţanu):

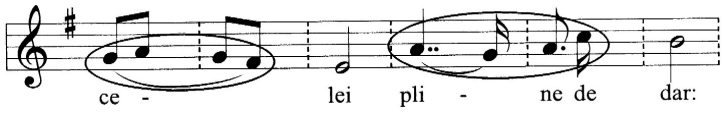


[4] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *op.cit.*, p.134 ş.u..

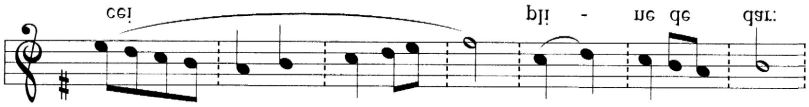
Sunetul *si*, care apare repetat de trei ori pe *„îngerul“* (*măsurile 1-2*) în varianta lui D.Cunţanu, capătă la *Popa Nicolae* încă o mai mare „greutate“ melodică prin înlocuirea celor două pătrimi ce „merg“ dinspre *la* spre *si* cu o doime pentru *si*, la modul direct. Următorul „pilon“ melodic este *la*, celelalte valori (notate cu şaisprezecimi) pentru „*a stri*-(gat)“ fiind parcurse foarte rapid, ca nişte simple oscilaţii în jurul lui *la*, la care se va ajunge din nou destul de repede, prin valorile următoare, diminuate la jumătate (doimea devine pătrime şi pătrimile devin optimi, în *măsurile 5-7*) pe „(stri)-*gat*“, *la*-ul devenind chiar punct de cadenţare imperfectă (*măsura 8*) în locul lui *sol* (la D.Cunţanu) - aspect de asemenea foarte interesant, privind schimbările în sistemul cadenţial ce pot surveni în cântarea bisericească de factură orală.

În general această factură orală îşi pune amprenta la *nr.8-Popa Nicolae* mai ales asupra profilului *ritmic* al interpretării, libertatea devenirilor ritmico-melodice punând mari probleme în cazul încercării unei transcrieri fidele. Uneori constatăm o „concentrare“ din punct de vedere ritmic a discursului melodic (prin diminuarea valorilor, atunci când nu este vorba chiar despre o reducere melodică în general), dezechilibrul între valorile prelungite („cu punct“) şi cele foarte scurte aducând în schimb un plus de energie şi de vivacitate:

Exemplul nr.29 a (măsurile 9-15)



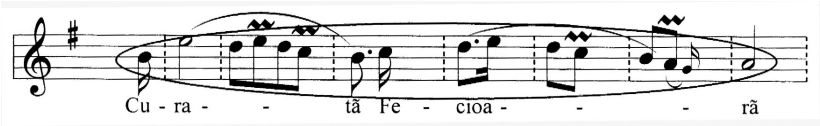
în loc de (la D.Cunţanu):



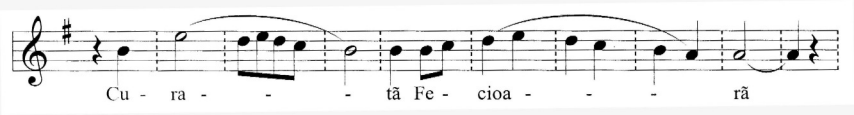
În mod oarecum paradoxal, chiar adăugând o silabă „(ce)-*lei*“, corespondentul melodic este mult redus faţă de varianta lui D.Cunţanu (*măsurile 9-12*), iar echilibrul pătrimilor egale la „*pli-ne*“ (în varianta D.Cunţanu) este înlocuit cu insistenţa ritmică a valorilor mai mari pentru „pilonul“ melodic *la*, în jurul cărora „joacă“ valorile mai mici.

Asemănător stau lucrurile şi în alte cazuri, câteodată mai adaugându-se şi figurile ornamentale propriu-zise:

Exemplul nr.29 b (măsurile 17-26)

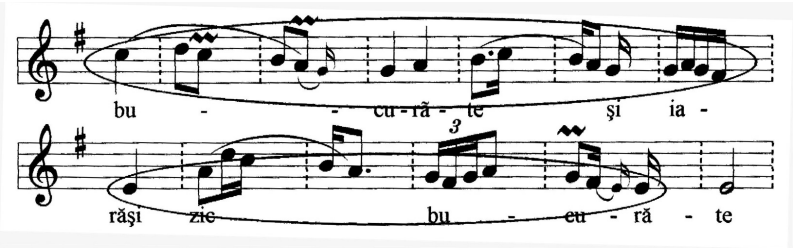


în loc de (la D.Cunţanu):

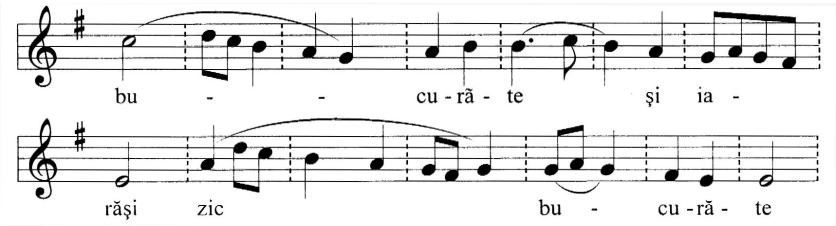


Alteori ritmica devine mai sofisticată, chiar dacă predilecţia pentru „concentrare“ ritmică şi pentru o *tratare ornamentală continuă* a liniei melodice este preponderentă:

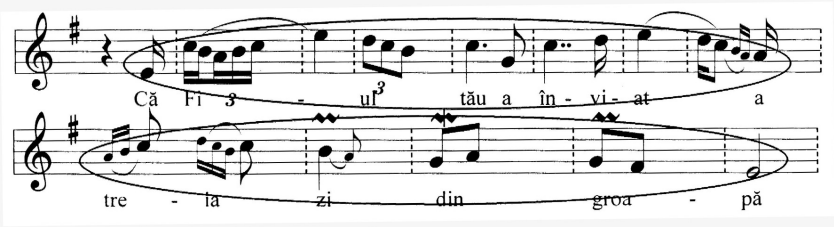
Exemplul nr.29 c (măsurile 27-40)



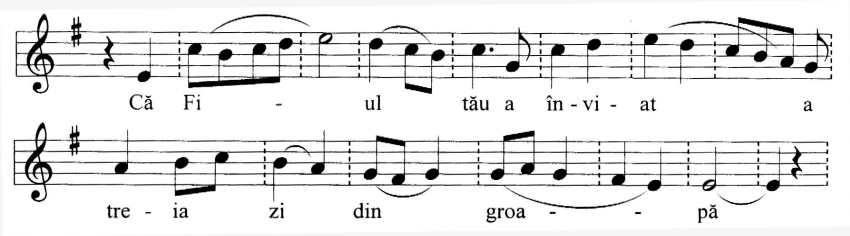
în loc de (la D.Cunţanu):



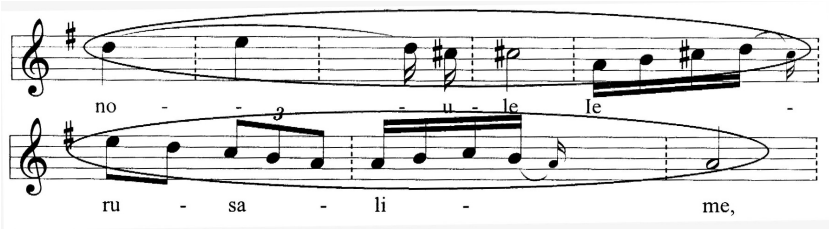
Exemplul nr.29 d (măsurile 41-55)



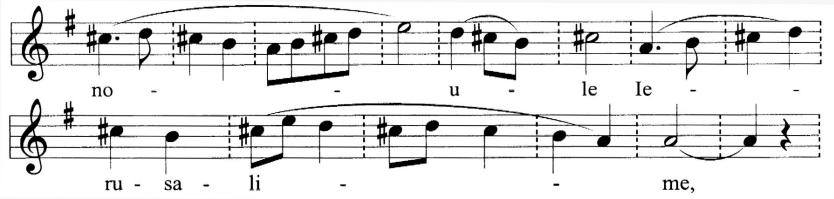
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.29 e (măsurile 84-97)



în loc de (la D.Cunţanu):



În ansamblu, despre interpretrea lui *Popa Nicolae din Apoldul de Jos* se poate spune că este una dintre cele mai caractreristice, nota folclorică fiind deosebit de pregnantă.

D. Ultima categorie de cântăreţi avută în vedere este aceea la care melodia *Irmosului Învierii* este atât de deosebită de varianta lui D.Cunţanu, încât foarte rar mai poate fi observată (*dacă* mai poate fi observată) vreo înrudire cu aceasta. Exemplele alese sunt cele înregistrate de la **9. Albu Ioan din Şelimbăr, 10. Pomeran Ioan** şi **11. Micu Ioan din Sălişte.**

9. Albu Ioan din Şelimbăr se naşte în satul Beneşti, comuna Alţâna, din Judeţul Sibiu, la 24 iulie 1945. Şcoala primară o urmează în satul natal şi în Tălmaciu. Urmează apoi Şcoala de şoferi la Sibiu şi armata la Piatra Neamţ (1965-1966). Lucrează ca şofer din 1969 până în 1998, când se pensionează.

La Biserică activează din 1969, învăţând cântarea bisericească de la Nicolae Berea, care avea Şcoala de cântăreţi. Cantorul îşi aminteşte că i se liniştea inima atunci când îl auzea pe Nicolae Berea cântând.

10. Pomeran Ioan din Sălişte s a născut la 7 noiembrie 1929 în Sălişte ca ultimul dintre cei patru copii (doi băieţi şi două fete) ai lui Niculae şi Maria Pomeran, agricultori. A făcut patru clase primare la Sălişte şi patru clase la Orlat (fiind într-un timp secretar de partid, a fost obligat să aibe opt clase absolvite). A lucrat ca muncitor forestier în Orlat din 1948 până la pensionare, în anul 1990.

După pensionare a fost angajat ca şi cântăreţ la Biserica din Grui (Sălişte), unde începuse să cânte încă de prin anul 1980. Cântarea bisericească a învăţat-o de la Cărată Nicolae şi Damaschin Paraschiva, amândoi din Sălişte.

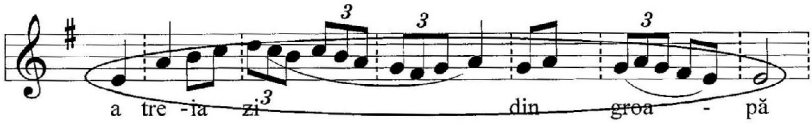
11. Micu Ioan, angajat la Biserica Mare din Sălişte («Catedrala Mărginimii»), s-a născut la 23 iulie 1936 în Comuna Păuca, Judeţul Sibiu. Părinţii săi, Micu Sevastian (pantofar) şi Lucreţia (agricultoare şi casnică) au avut şapte copii, trei băieţi şi patru fete, dintre care Ioan a fost al doilea.

A urmat patru clase primare în comuna natală, iar următoarele trei clase la Ocna Sibiului. A fost de meserie zidar, apoi a lucrat ca factor poştal şi la C.E.C. (Casa de Economii şi Consemnaţiuni), mai întâi la Păuca, din 1962 până în 1965, iar din anul 1965 la Sălişte, unde a şi locuit de atunci până în prezent (februarie 2003).

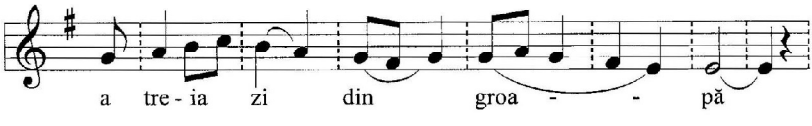
După 1970 a început să cânte la Biserica din Grui (Sălişte). Mai înainte cântase muzică populară, aşa cum învăţase de la mama lui («care avea voce»), obţinând chiar şi unele premii comunale şi judeţene. În anul 1994 a urmat timp de câteva săptămâni şi un curs de cântăreţi bisericeşti, la Cluj-Napoca, obţinând atestatul de cântăreţ şi angajându-se apoi la Biserica Mare din Sălişte, unde a urmat cântăreţului Peligrad Ion.

La *nr.9-Albu Ioan din Şelimbăr*, unele fragmente mai pot fi încă asociate variantei lui D.Cunţanu. Astfel, în exemplul următor, linia melodică este oarecum înrudită cu cea a lui Cunţanu, chiar dacă mult mai "împodobită" (ornamentată):

Exemplul nr.30 a (măsurile 48-55)

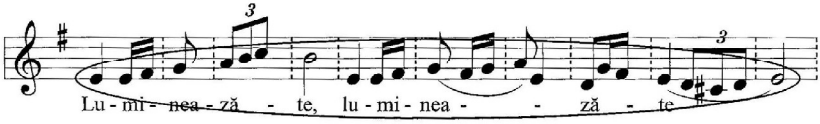


în loc de (la D.Cunţanu):

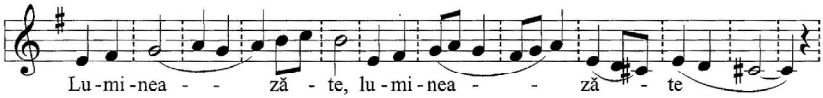


O situaţie asemănătoare de înrudire a liniei melodice aflăm şi în următoarele două exemple, unde este interesant de urmărit şi sistemul cadenţial. Dar *variaţiile ritmice*, constând din amplificări sau, mai ales, diminuări ale valorilor, se însoţesc cu adausuri de *note ornamentale* şi *redistribuiri ale silabelor* textului în interpretarea lui Albu Ioan:

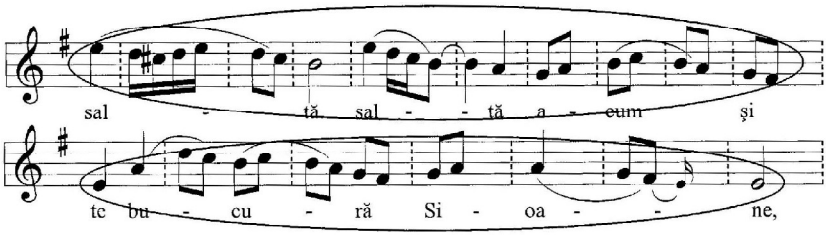
Exemplul nr.30 b (măsurile 72-83)



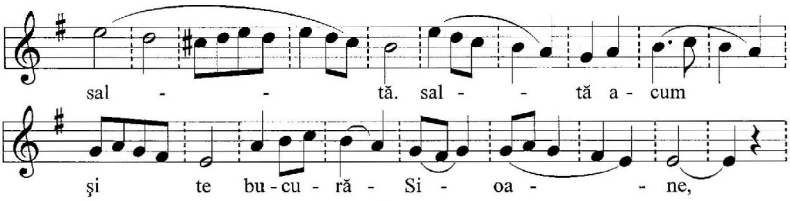
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.30 c (măsurile 114-132)

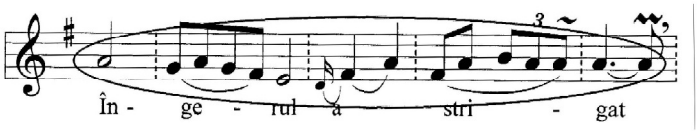


în loc de (la D.Cunţanu):

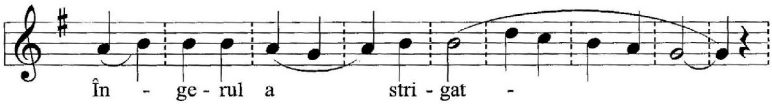


Dar cel mai adesea, chiar începând cu formula introductivă a *Irmosului Învierii*, profilul melodic este în general mult (sau chair cu totul) diferit faţă de variantă lui D.Cunţanu:

Exemplul nr.31 a (măsurile 1-9)

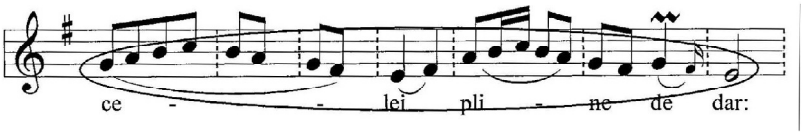


în loc de (la D.Cunţanu):

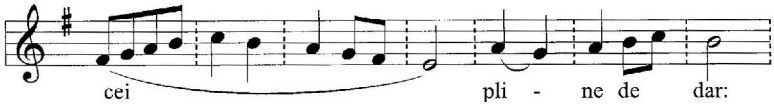


Chiar şi atunci când, în ceea ce priveşte profilul melodic, s-ar putea încerca aflarea vreunei asemănări cu varianta lui D.Cunţanu, registrul şi cadenţările diferite, ca şi ansamblul deosebirilor ritmico-melodice, îndepărtează această impresie:

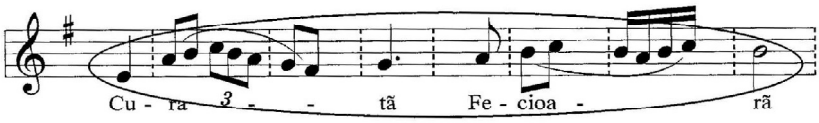
Exemplul nr.31 b (măsurile 10-16)



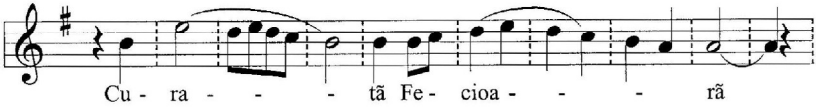
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.31 c (măsurile 17-26)

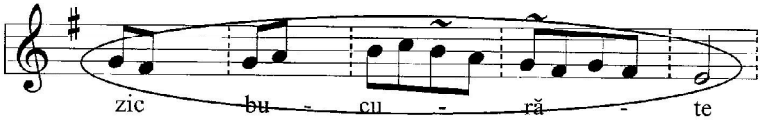


în loc de (la D.Cunţanu):

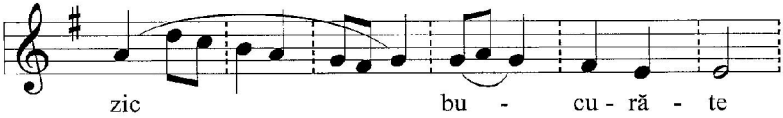


Uneori *sistemul cadenţial* este comun pentru interpretarea lui Albu Ioan şi varianta lui D.Cunţanu, dar după o evoluţie melodică - mai ales în raport cu textul imnografic - foarte diferită, ca în următoarele două exemple:

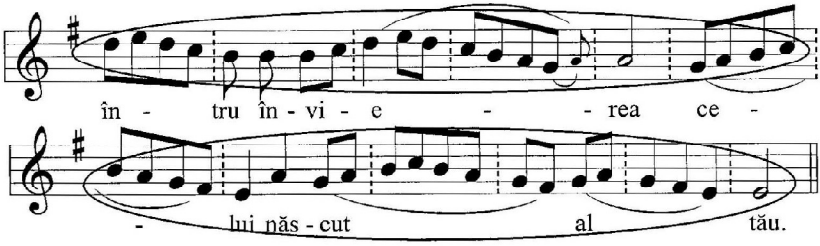
Exemplul nr.31 d (măsurile 35-40)



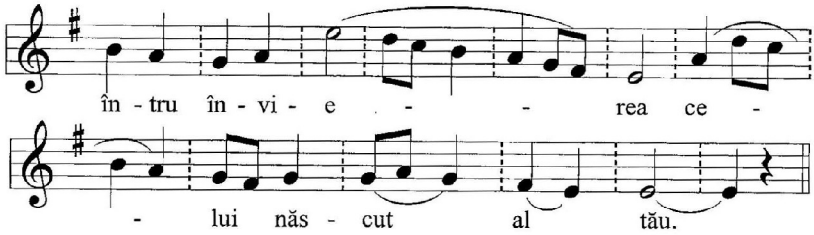
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.31 e (măsurile 156-168)



în loc de (la D.Cunţanu):



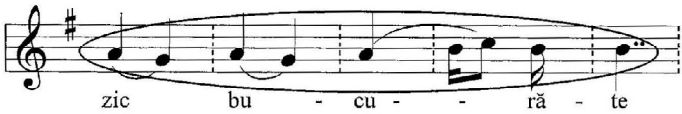
La exemplul 31 d se remarca mai ales distribuirea mult mai uniformă a silabelor faţă de varianta luiD.Cunţanu, unde mai ales silaba "zic" (măsurile 35-37) cunoaşte o amplificare melodică, o situaţie oarecum inversă faţă de exemplul 31 e, unde interpretare lui Albu Ioan este mai bogată melodic (în special în a doua jumătate a fragmentului ales), în raport cu varianta lui D.Cunţanu.

Şi interpretarea lui *Albu Ioan din Şelimbăr* este una dintre cele mai interesante din punct de vedere muzical-artistic.

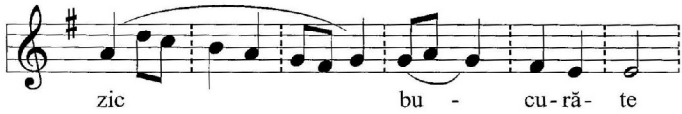
La *nr.10-Pomeran Ioan din Sălişte*, nu atât formulele melodice sunt cu totul diferite, cât este vorba despre o *aplicare cu totul liberă* la text a liniei foarte generale a formulelor melodice provenite din varianta lui D.Cunţanu. Într-un fel *Pomeran Ioan* ar putea fi asociat şi grupului C. (6.Ivan Constantin din Sadu, 7.Luca Dumitru, Ocna Sibiului şi 8.Popa Nicolae din Apoldul de Jos), la care, chiar foarte modificată, melodia variantei lui D.Cunţanu mai poate fi încă recunoscută. Totuşi, încadrarea sa în această ultimă categorie, a celor foarte îndepărtaţi de textul muzical folosit ca referinţă, se poate argumenta prin disocierea radicală de *relaţia originală a textului cu melodia* („originală", adică cea existentă la D.Cunţanu), din acest punct de vedere fiind interesantă şi compararea variantei sale cu cea a colegului său din Sălişte, cântăreţul *nr.11-Micu Ioan*.

Iată câteva exemple caracteristice pentru *nr.10-Pomeran Ioan din Sălişte*, în care, dincolo de diferenţele ritmico-melodice mari, chiar şi sistemul cadenţial pare uneori "pe dos", adică acolo unde la D.Cunţanu întâlnim o oprire pe tonică, la Pomeran Ioan este foarte probabil să fie o oprire pe dominantă, şi invers:

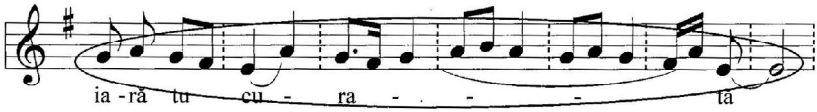
Exemplul nr.32 a (măsurile 35-40)



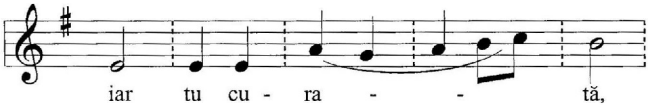
în loc de (la D.Cunţanu):



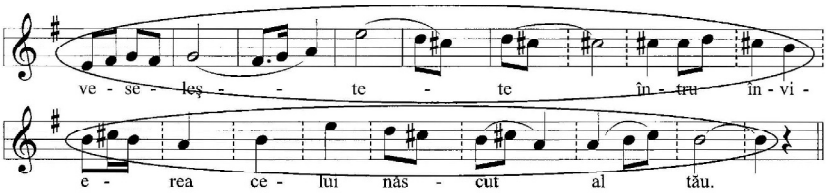
Exemplul nr.32 b (măsurile 133-139)



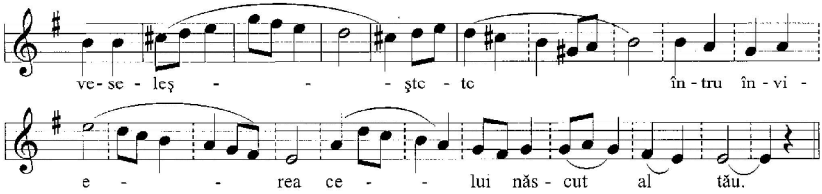
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.32 c (măsurile 148-168)

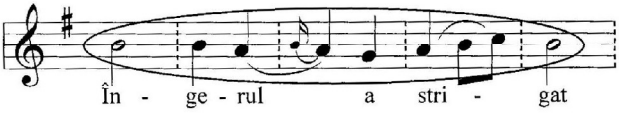


în loc de (la D.Cunţanu):

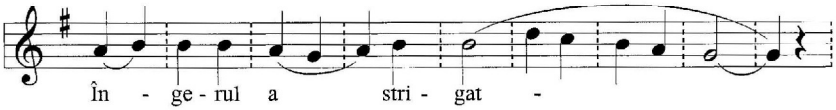


Şi atunci când lucrurile par asemănătoare la început, continuarea (sau "stoparea") evoluţiei melodice până la un moment de cadenţare este diferită:

Exemplul nr.33 (măsurile 1-9)

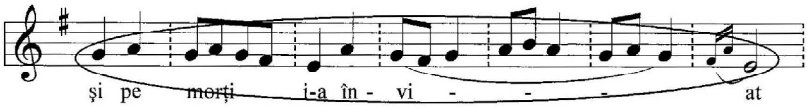


în loc de (la D.Cunţanu):

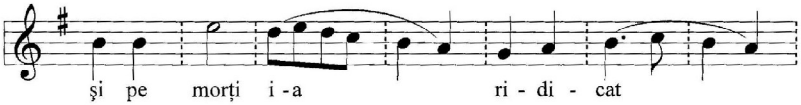


Altădată se poate ca *Pomeran Ioan* să introducă o cadenţare acolo unde la D.Cunţanu melodia continuă pur şi simplu spre o altă, ulterioară rezolvare cadenţială:

Exemplul nr.34 (măsurile-56-62)

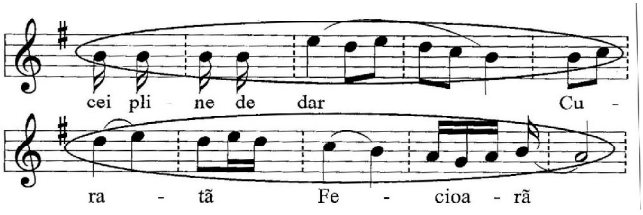


în loc de (la D.Cunţanu):

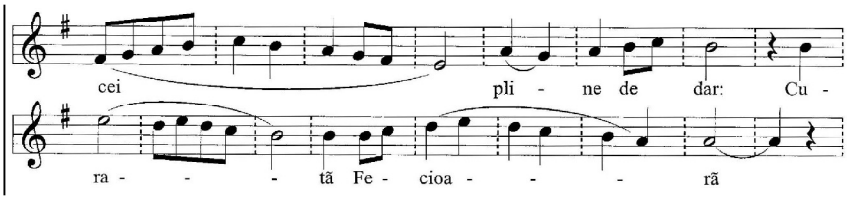


Întâlnim la Pomeran Ioan şi momente de *recitativ*, adesea încadrate în "formule de aplicare", întotdeauna cu o mare libertate (ritmică, melodică şi cadenţială) faţă de varianta lui D.Cunţanu:

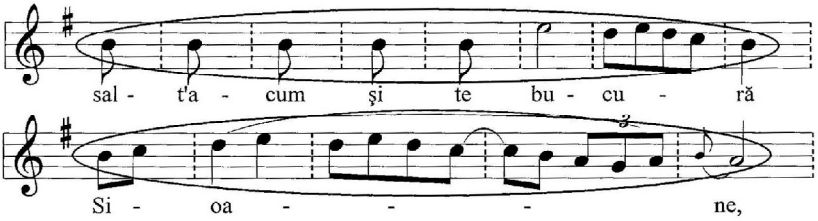
Exemplul nr.35 a (măsurile 10-26)



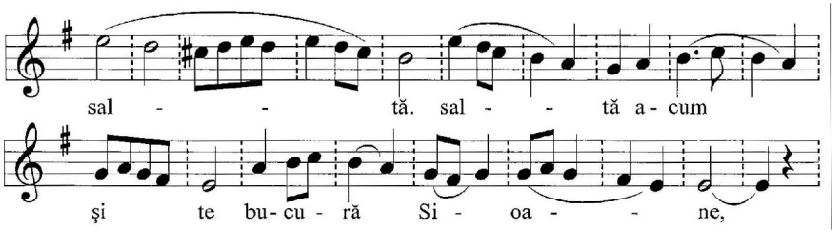
în loc de (la D.Cunţanu):



Exemplul nr.35 b (măsurile 114-132)

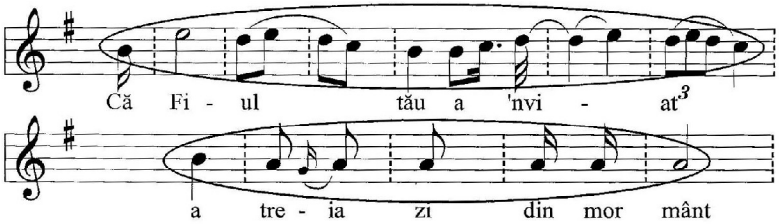


în loc de (la D.Cunţanu):

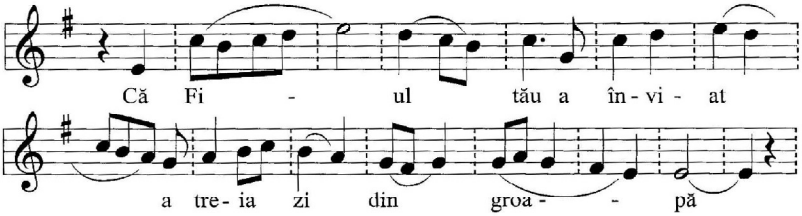


Iată un mic moment recitativ "de încheiere":

Exemplul nr.35 c (măsurile 41-55)

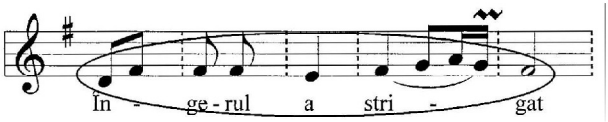


în loc de (la D.Cunţanu):

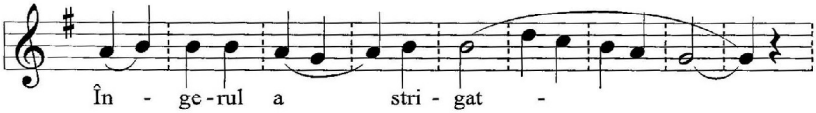


La *nr.11-Micu Ioan din Sălişte*, care se poate spune că prezintă varianta cea mai depărtată de D.Cunţanu, chiar şi modul (glasul) este cu totul diferit, părând a fi o formă înrudită glasului VIII, aşa cum se poate vedea chiar de la începutul *Irmosului Învierii*:

Exemplul nr.33 (măsurile 1-9)

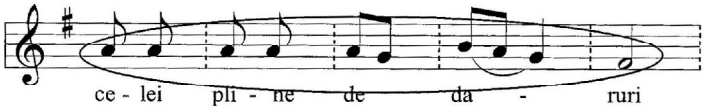


în loc de (la D.Cunţanu):

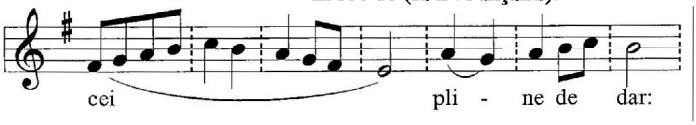


Interesante sunt unele episoade de *recitativ* la *Micu Ioan din Sălişte*:

Exemplul nr.34 (măsurile 10-16)



în loc de (la D.Cunţanu):



*

În afară de abordarea de până acum a variantelor alese, în care pentru fiecare cântăreţ comparaţia s-a făcut mai ales "în pereche" faţă de versiunea oarecum „de referinţă" publicată de D.Cunţanu, foarte interesantă poate fi şi comparaţia „pe verticală", în paralel pentru toţi cântăreţii, a unor momente caracteristice din cuprinsul Irmosului Învierii. Astfel de momente pot fi, spre exemplu, începutul cântării sau unele formule cadenţiale.

Din acest punct de vedere, mai ales *diversitatea* variantelor este evidentă încă de la *începutul* Irmosului Învierii - *măsurile 1-9* (pentru a nu supraîncărca şi repeta exemplificările, a se vedea *Anexa* care urmează). Iar pentru *tratarea variată a unei formule cadenţiale* este interesant de urmărit în paralel la toţi cântăreţii, spre exemplu, situaţia din măsurile 35-40 (a se vedea de asemenea *Anexa*).

Câteva observaţii generale privind variantele prezentate şi scurte concluzii

Durata interpretărilor indică în unele cazuri o oarecare unitate, observabilă mai ales în ceea ce priveşte *tempoul*, care este destul de apropiat la majoritatea variantelor (după cum se poate vedea mai ales pe înregistrări), durata variind şi în funcţie de dezvoltările melodic-ornamemtale ale fiecărui cântăreţ în parte. Astfel, deşi durata se situează între un minim de 1' 40" la *nr.11-Micu Ioan din Sălişte* şi un maxim de 5' 09" la *nr.7-Luca Dumitru din Ocna Sibiului*, cei mai mulţi dintre cântăreţi se situează în jurul a 3'-4'. Durata este mult lărgită, în jurul a 5', mai ales în cazul celor care îşi pun în valoare calităţile vocale de excepţie: *nr.2-Pr.Luca Dumitru din Sibiu* (4' 53"), *nr.3-Pr.Ciocan Ioan din Sălişte* (4' 57"), *nr.7-Luca Dumitru din Ocna Sibiului* (5' 09").

Legat de *vârsta* interpreţilor (între cel mai bătrân: *nr.4-Bighea Ioan din Cristian*, născut la 11 februarie 1921 şi cel mai tânăr: *nr.6-Ivan Constantin din Sadu*, născut la 6 mai 1970 este totuşi mai bine de o jumătate de secol distanţă), eventual legat de locul de naştere/domiciliu sau chiar de profesiunea acestora, pare prematur să

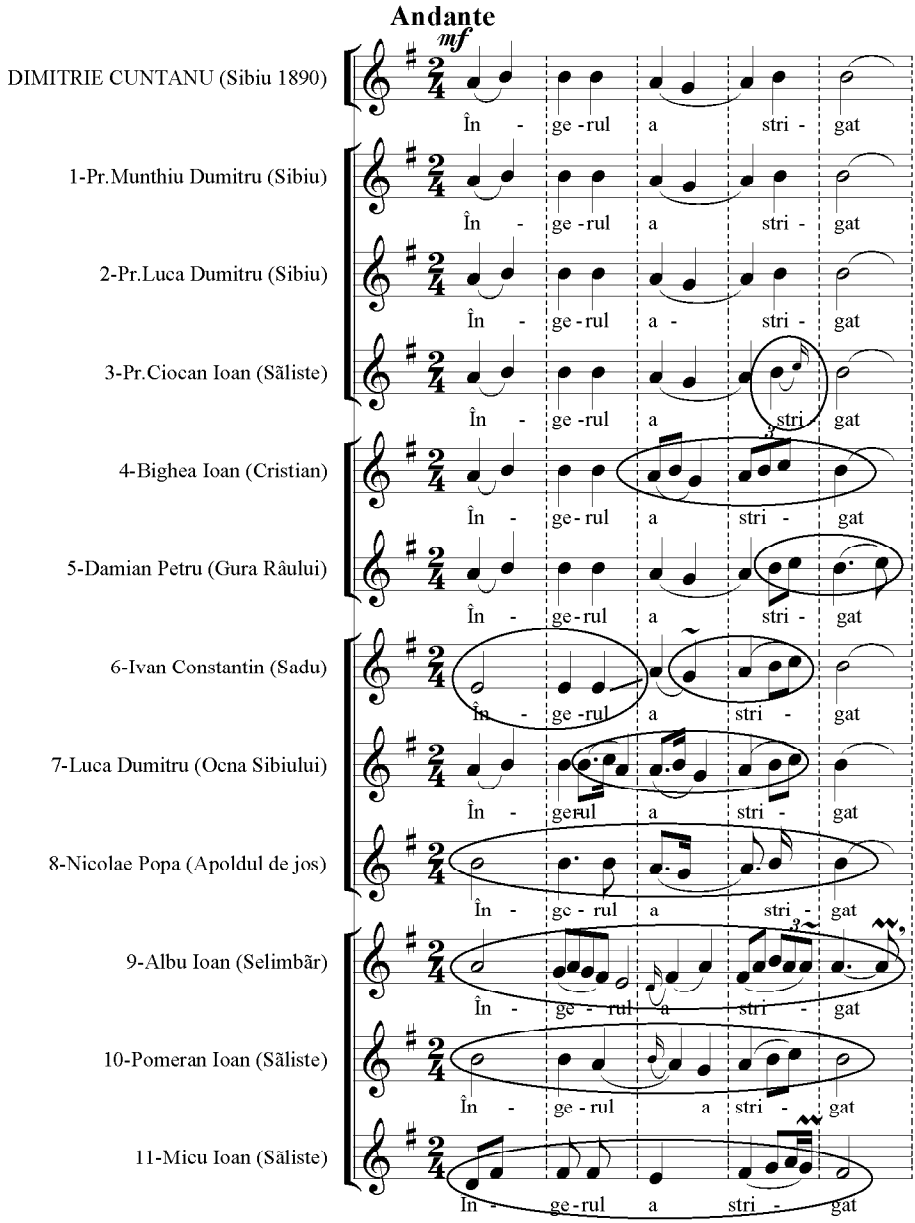
fie trase deja unele concluzii, dat fiind numărul încă relativ redus de înregistrări realizate până în present - însă aceasta nu exclude aceste direcţii de la cercetări viitoare.

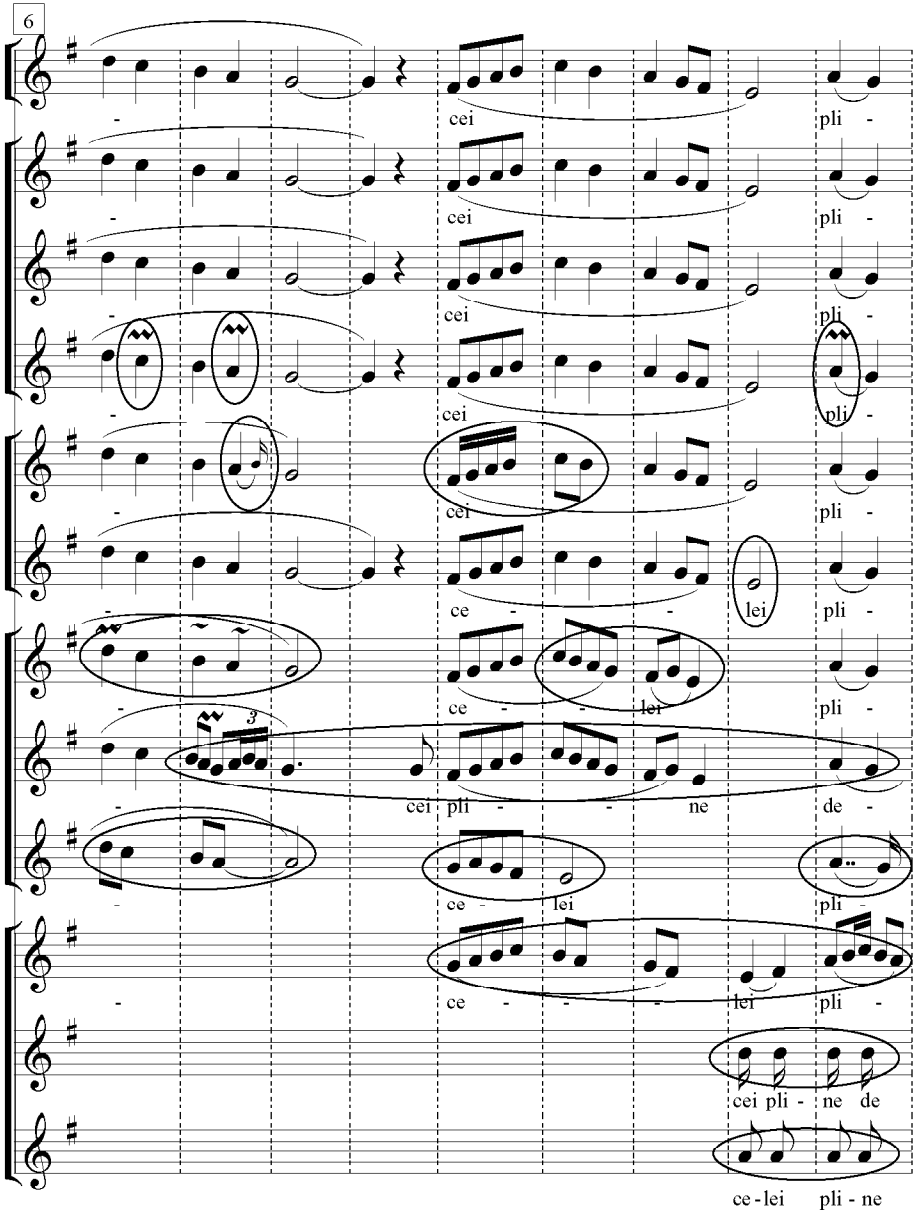
În ansamblu se poate aprecia pentru *Irmosul Învierii* în interpretarea cântăreţilor bisericeşti din Ardeal, ca existând (cel mai adesea) o *matrice melodică* comună, care însă în cele mai multe cazuri suferă o transformare (o amplificare, de regulă) în *manieră calofonică*. Bogata ornamentaţie şi chiar intonaţiile specifice, nu lipsite de subtilitate, caracterizează rafinamentul prezent în numeroase aspecte ale interpretarii cântăreţilor bisericeşti înregistraţi. Oricum, referinţa ultimă în această privintă o reprezintă însăşi înregistrările propriu-zise, care singure pot reda detaliile de mare fineţe interpretativă. Aceste înregistrări constituie referinţa la care trebuie revenit şi pentru un eventual studiu special privind aspectele caracteristice de *tehnică vocală*, în interpretarea cântăreţilor ardeleni.

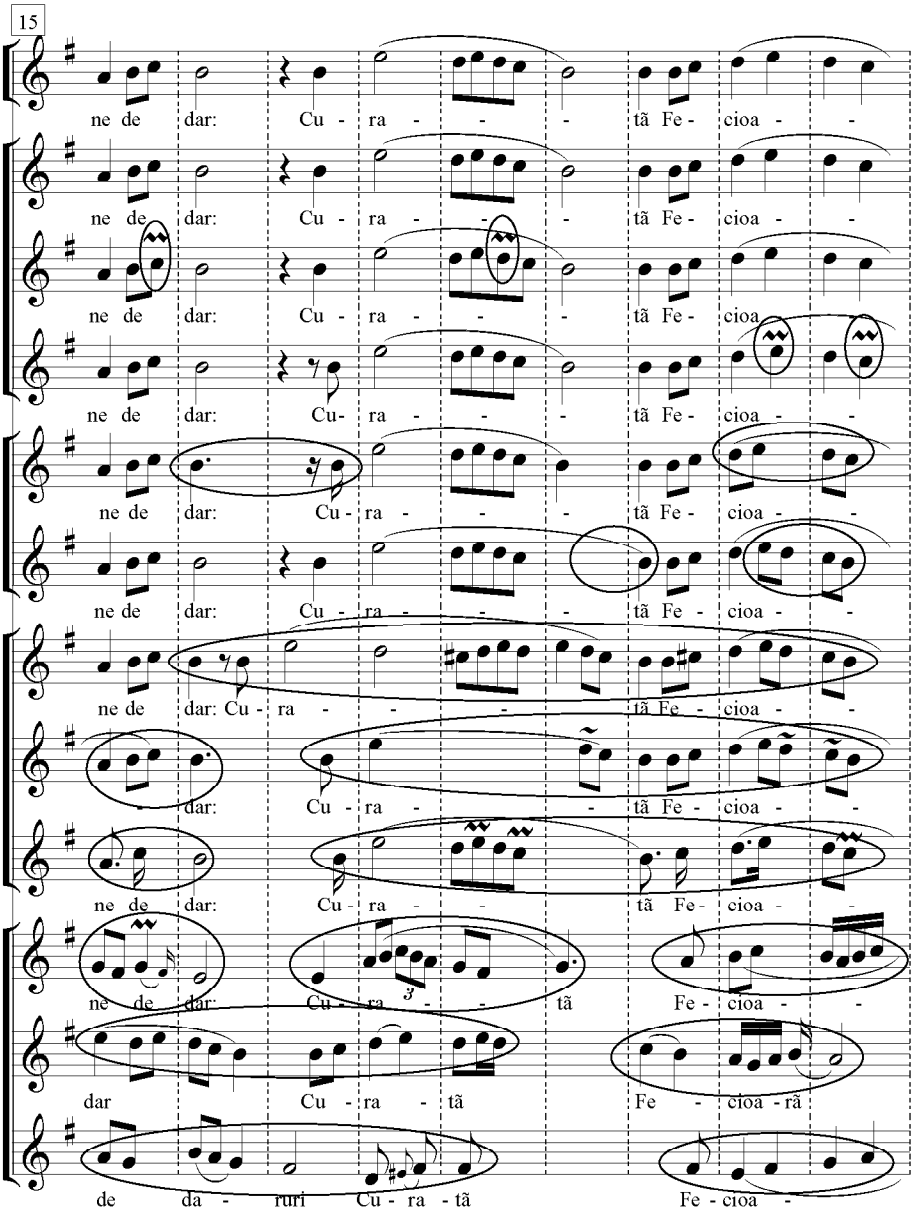
Pentru a încheia, o observaţie este necesară de asemenea privind "criteriul îndepărtării" de varianta *Irmosului Învierii* la D.Cunţanu, folosit în acest studiu, care *nu este un criteriu de valoare* (de valoare "artistică"), ci doar un criteriu de clasificare şi pentru studiu comparativ.

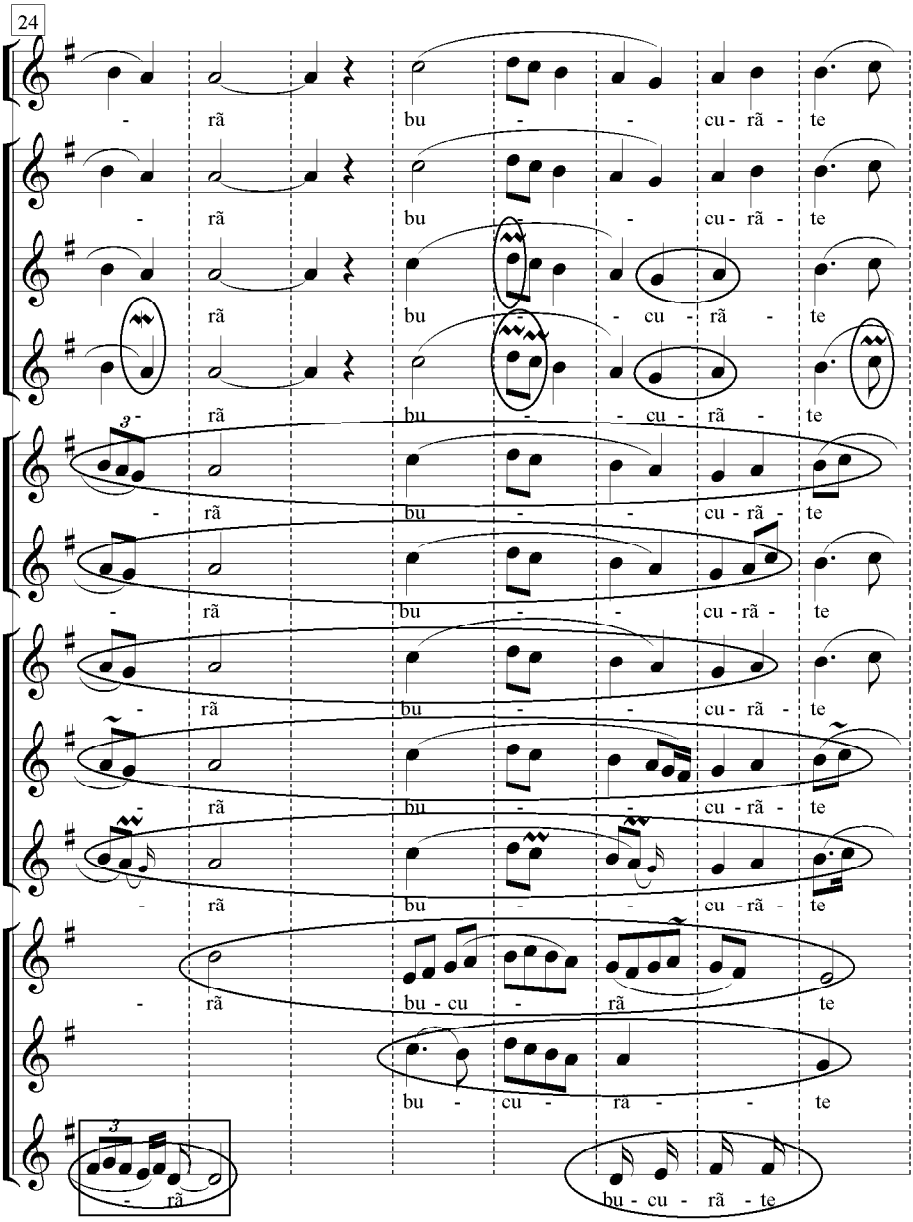
Valoarea artistică a variatelor luate în consideraţie şi a interpretării lor ţine de numeroase alte criterii, pe care nu intenţionăm să le discutăm acum, mulţumindu-ne să menţionăm doar *valoarea (foarte importantă) a ansamblului variantelor existente*, care toate împreună marchează *un stil* în cadrul unei *culturi muzicale* cu note specifice.

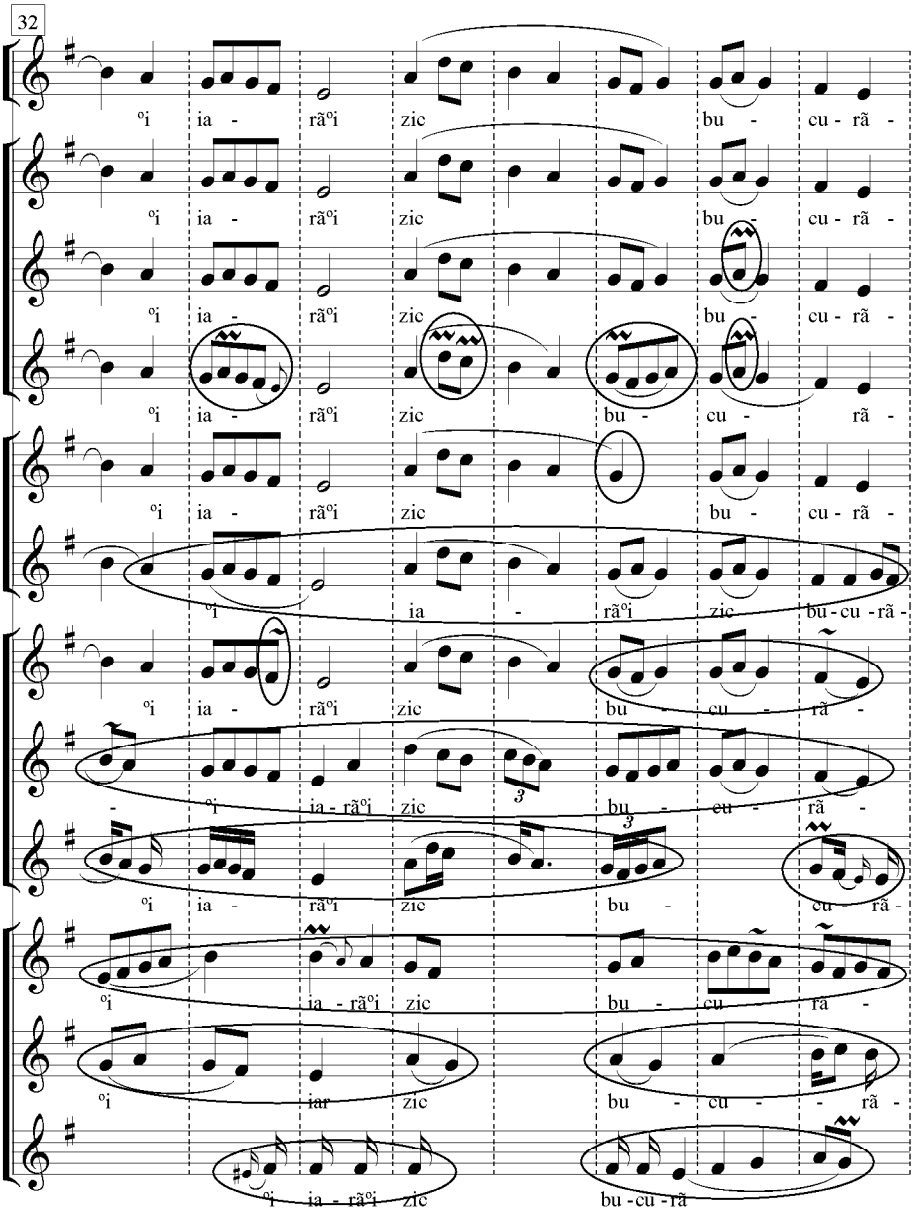
Irmosul Învierii

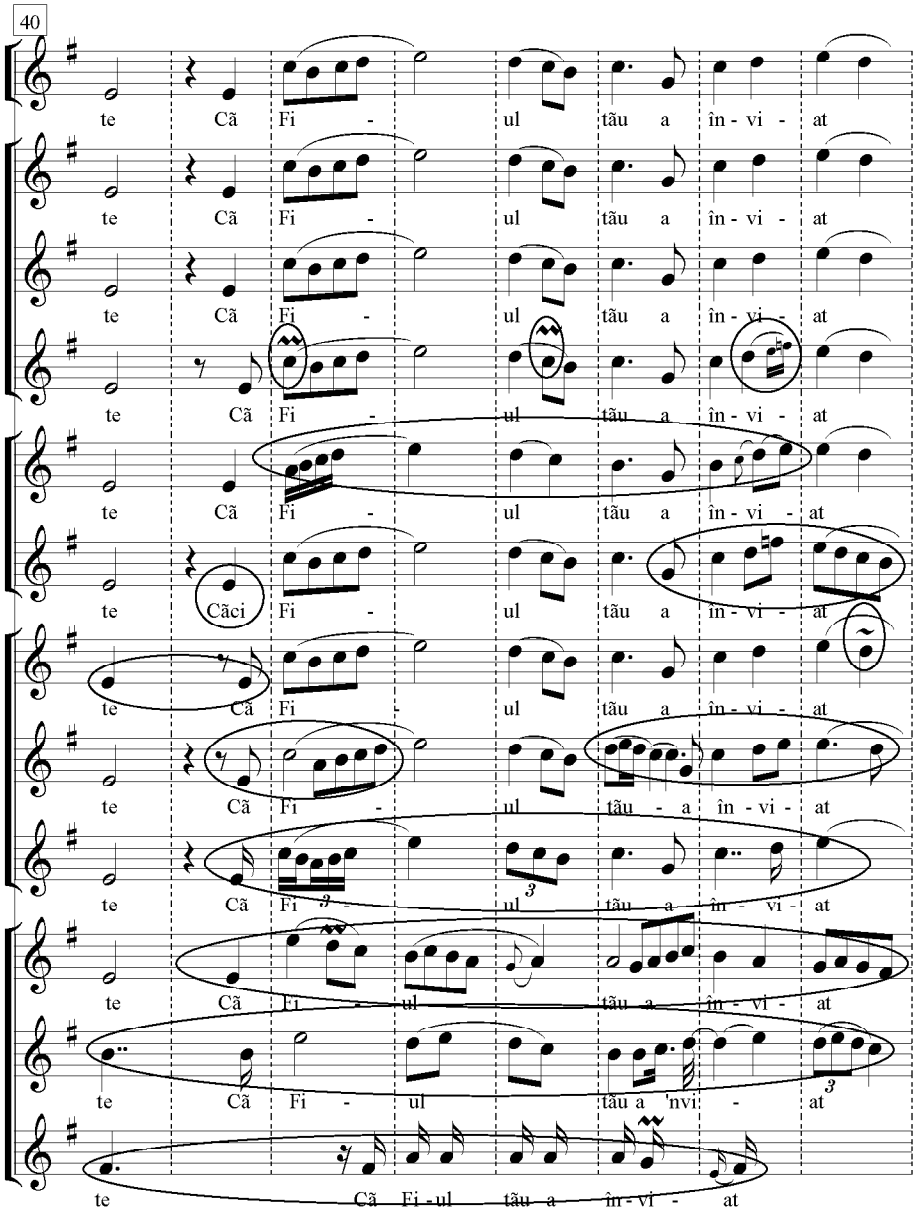


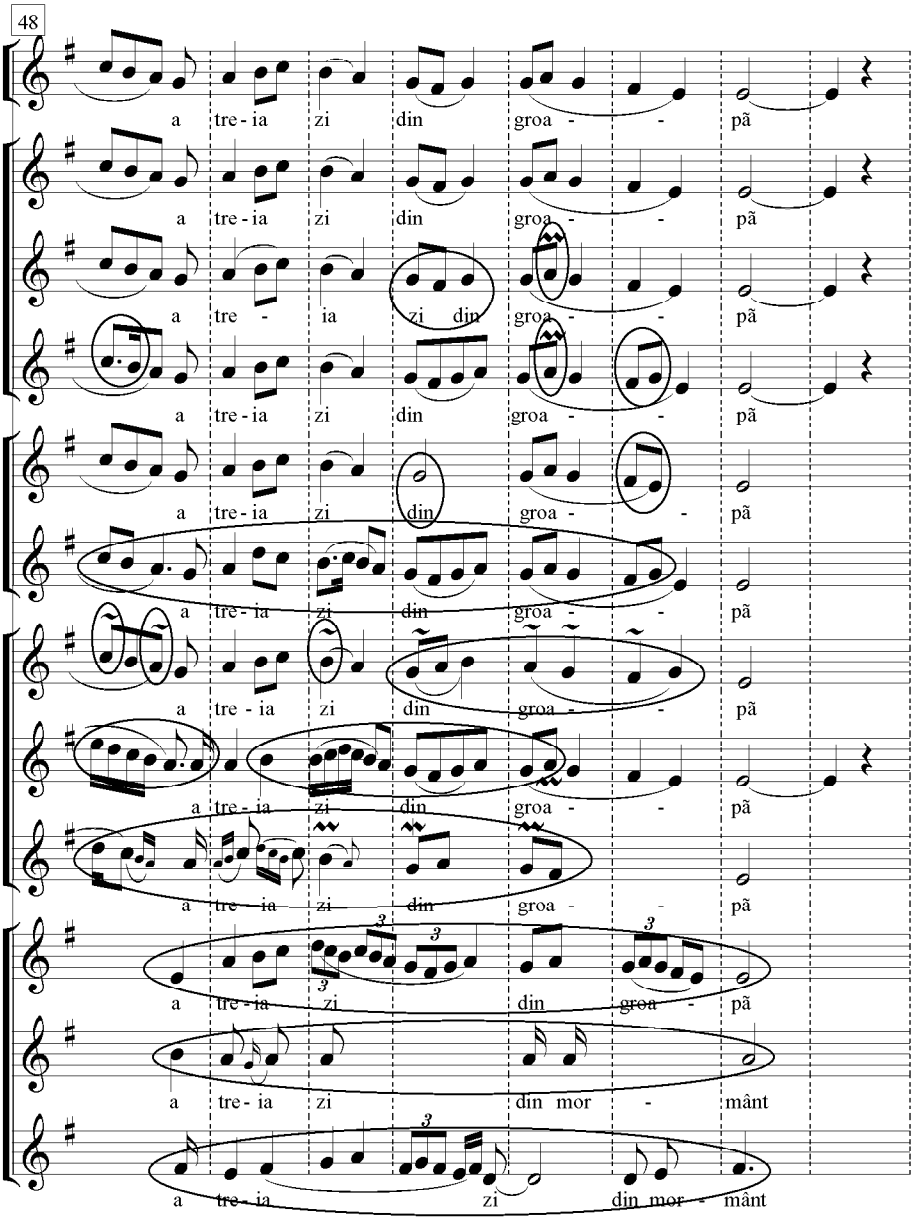

6
cei pli -
cei pli -
cei pli -
cei pli -
cei pli -
ce - - lei pli -
ce - - lei pli -
cei pli - - ne de -
ce - lei pli -
ce - - - lei pli -
cei pli - ne de
ce - lei pli - ne

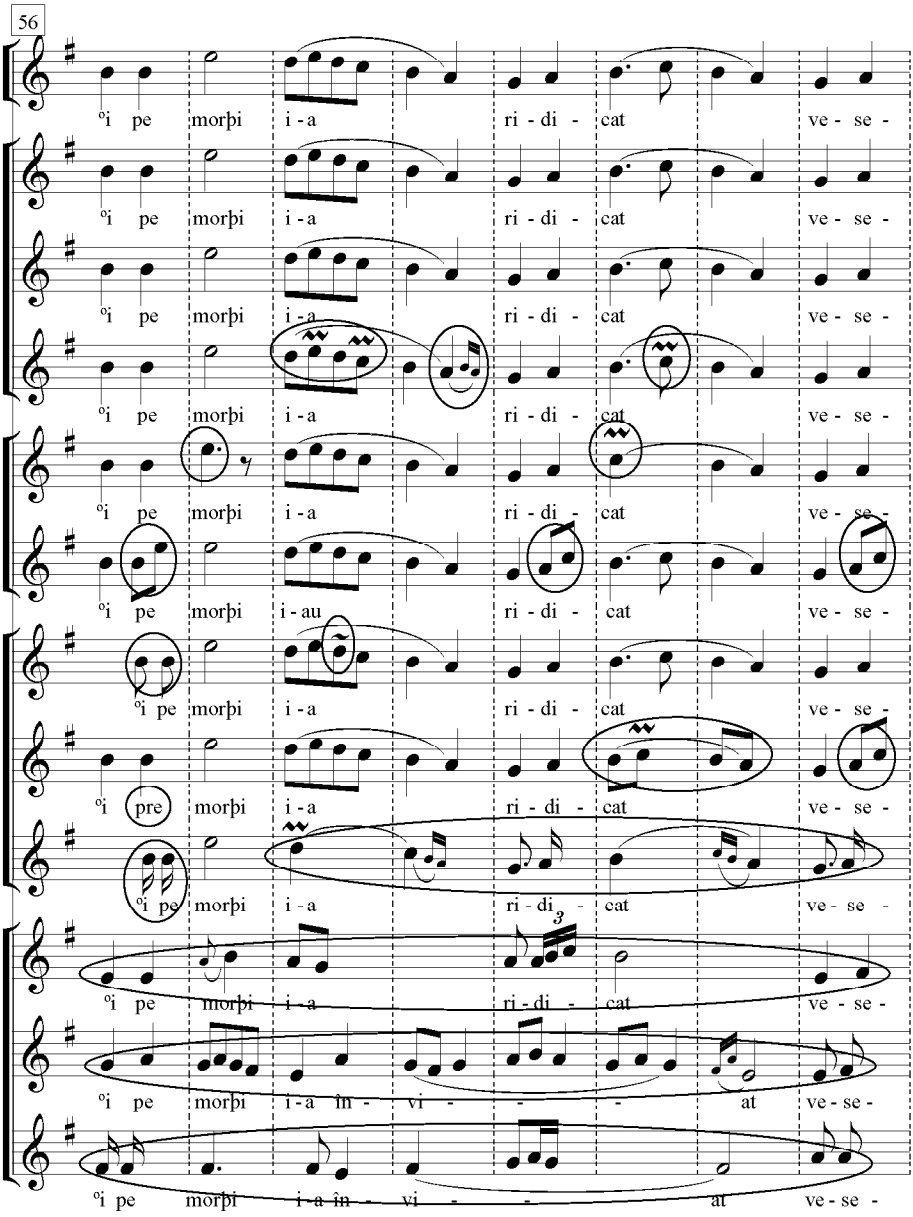

15
ne de dar: Cu - ra - - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - - tã Fe - cioa
ne de dar: Cu- ra - - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - tã Fe - cioa - -
- dar: Cu - ra - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - tã Fe - cioa - -
ne de dar: Cu - ra - - tã Fe - cioa - -
dar Cu - ra - tã Fe - cioa - rã
de da - ruri Cu - ra - tã Fe - cioa -

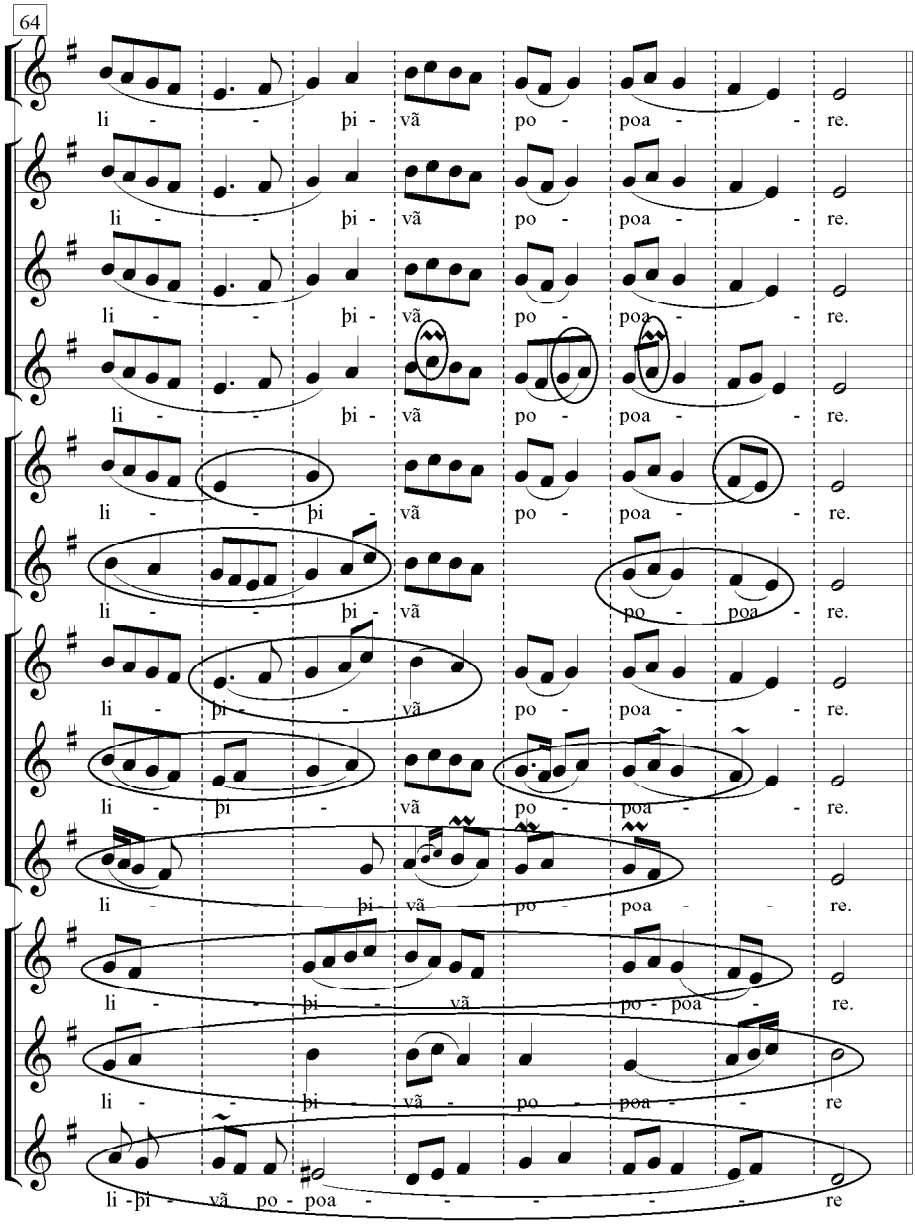

24
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - - cu - rã - te
- rã bu - cu - rã te
bu - cu - rã - - te
- rã
bu - cu - rã - te

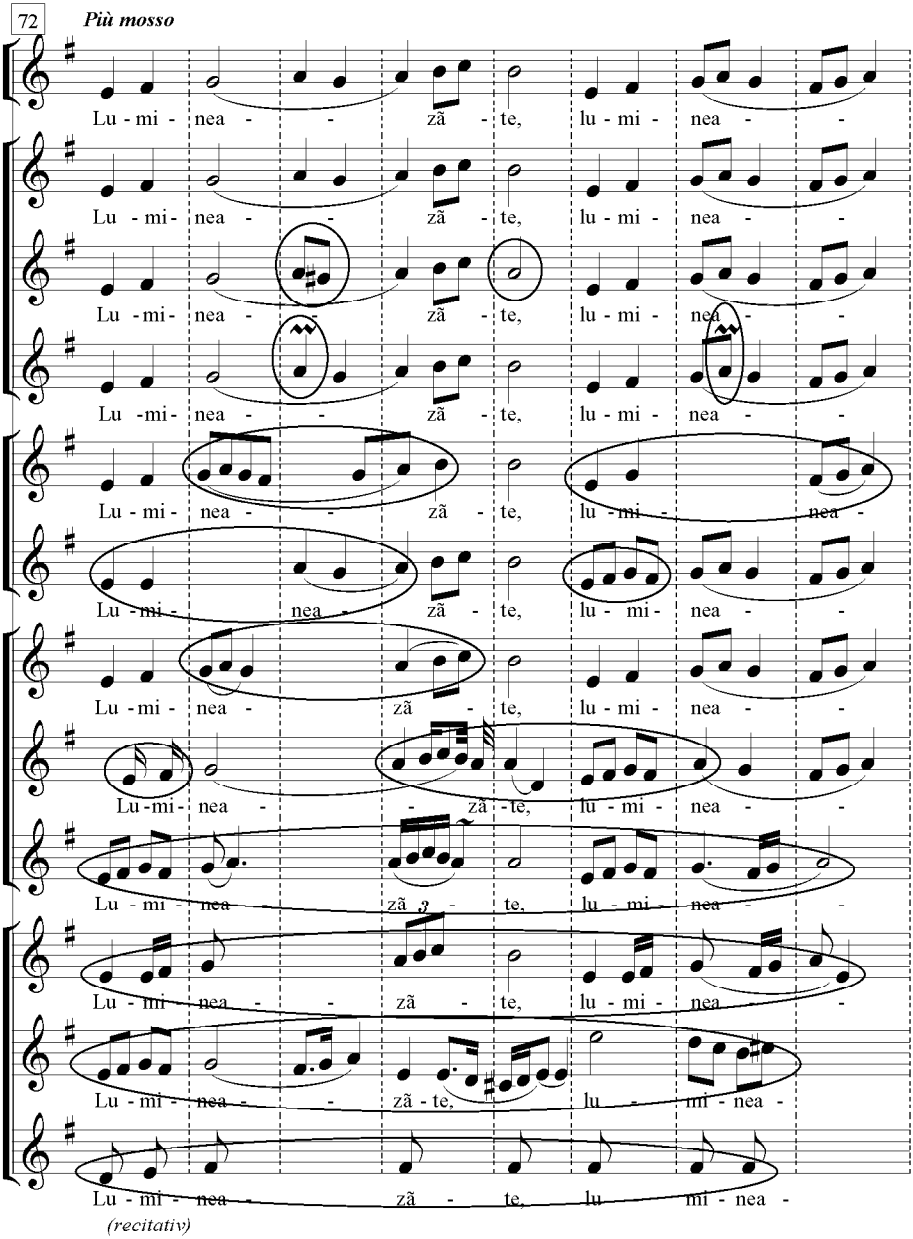

32
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic bu-cu -rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
- ºi ia - rãºi zic 3 bu - cu - rã -
ºi ia - rãºi zic 3 bu - cu rã -
ºi ia - rãºi zic bu - cu - rã -
ºi iar zic bu - cu - - rã -
ºi ia - rãºi zic bu -cu -rã


40
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cãci Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu - a în - vi - at
te Cã Fi ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at
te Cã Fi - ul tãu a 'nvi - at
te Cã Fi - ul tãu a în - vi - at


48
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din groa - - pă
a tre - ia zi din mor - mânt
a tre - ia zi din mor - mânt


56
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - au ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pre morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a ri - di - cat ve - se -
ºi pe morþi i - a în - vi - - - at ve - se -
ºi pe morþi i - a în - vi - - at ve - se -


64
li - - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi - vã po - poa - re.
li - þi - - vã po - poa - - re.
li - þi - vã po - poa - - re.
li - - þi vã po - poa - - re.
li - - þi - vã - po - poa - re.
li - - þi - vã po - poa - re
li -þi - vã po - poa - - - - - re


72
Più mosso
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea -
Lu - mi - nea - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea - -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea -
Lu - mi - nea - - zã - te, lu - mi - nea -
Lu - mi - nea - zã - te, lu - mi - nea -
(recitativ)

zã - te no - -

zã - te no - -

zã - te no -

zã - te no -

*

zã - te no - -

zã - te no - -

zã - te no - -

zã - te no - -

zã - te no - -

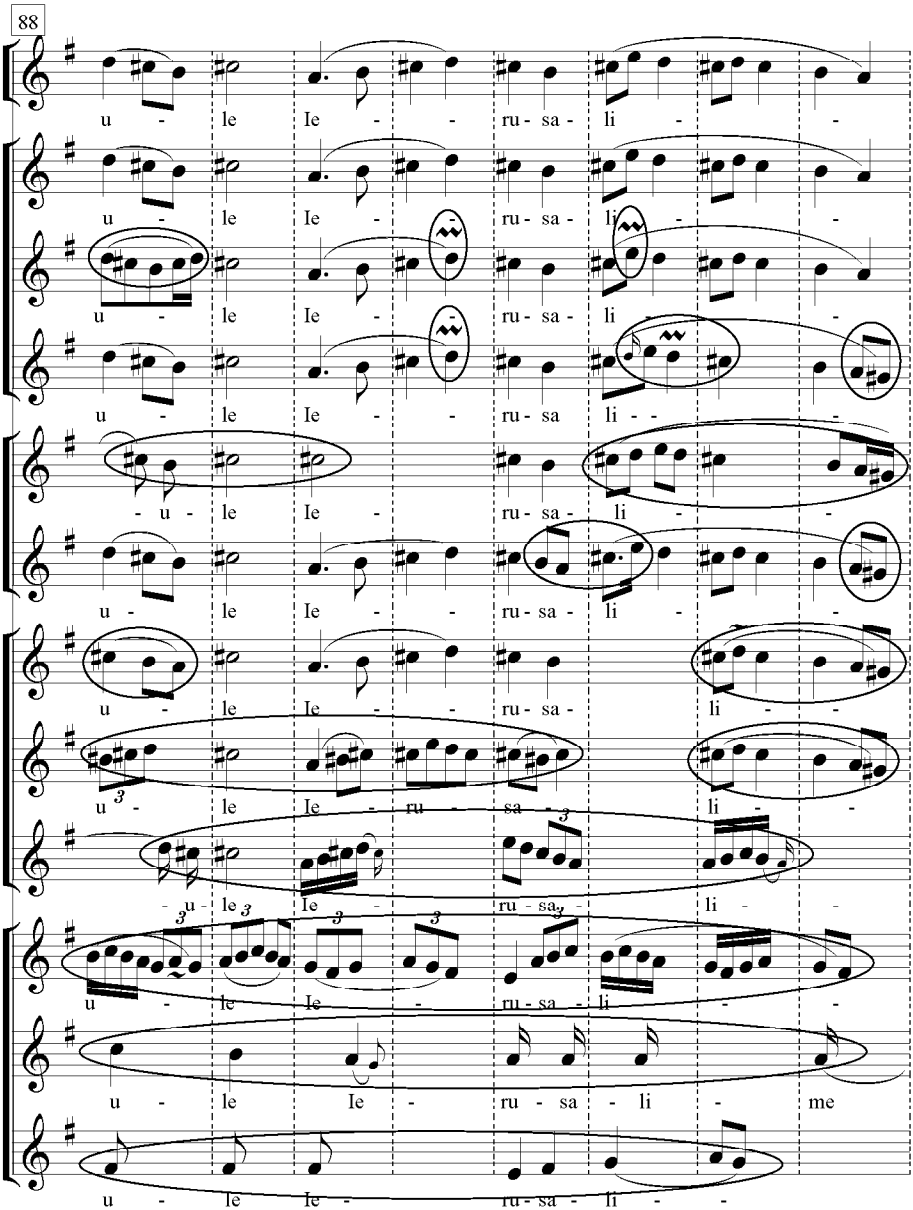
zã - te no - -

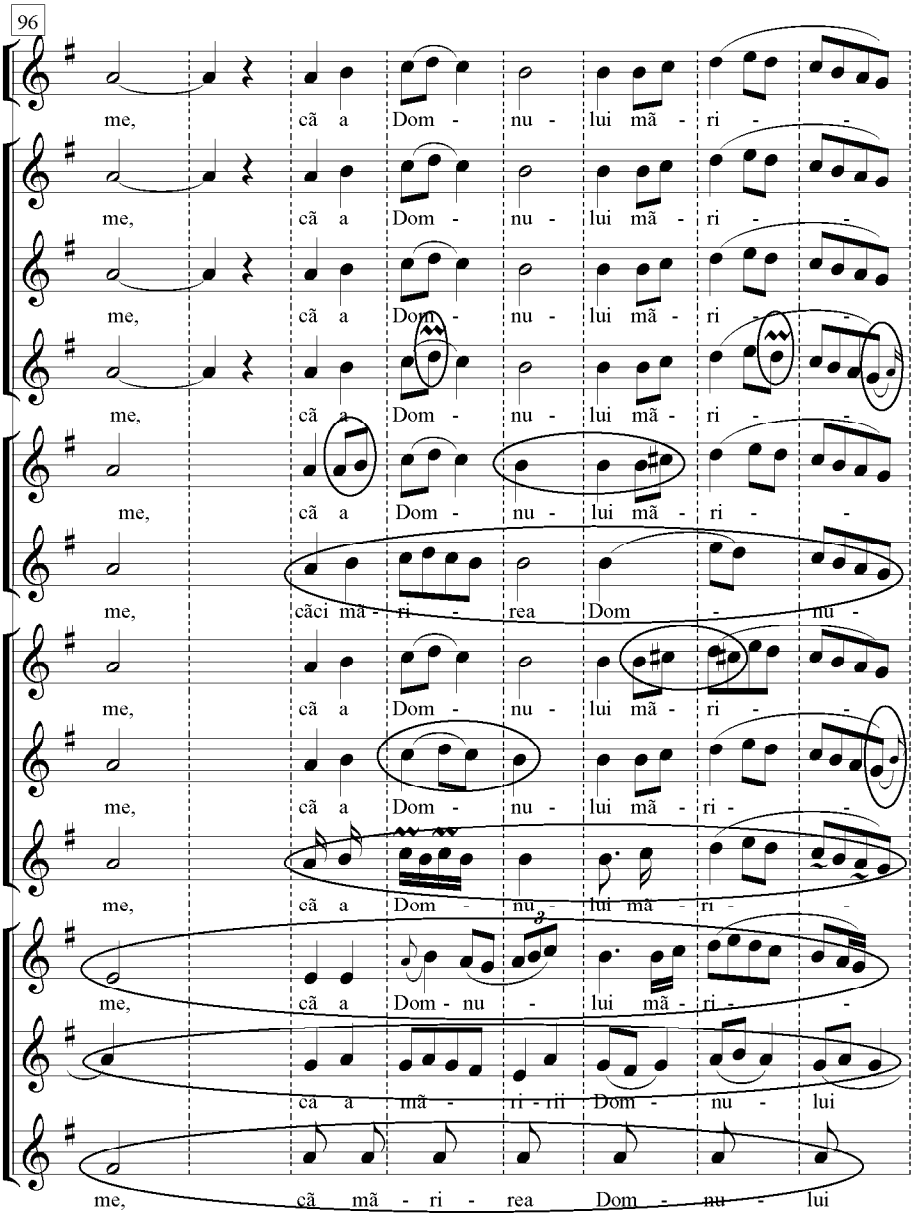
zã - te no - -

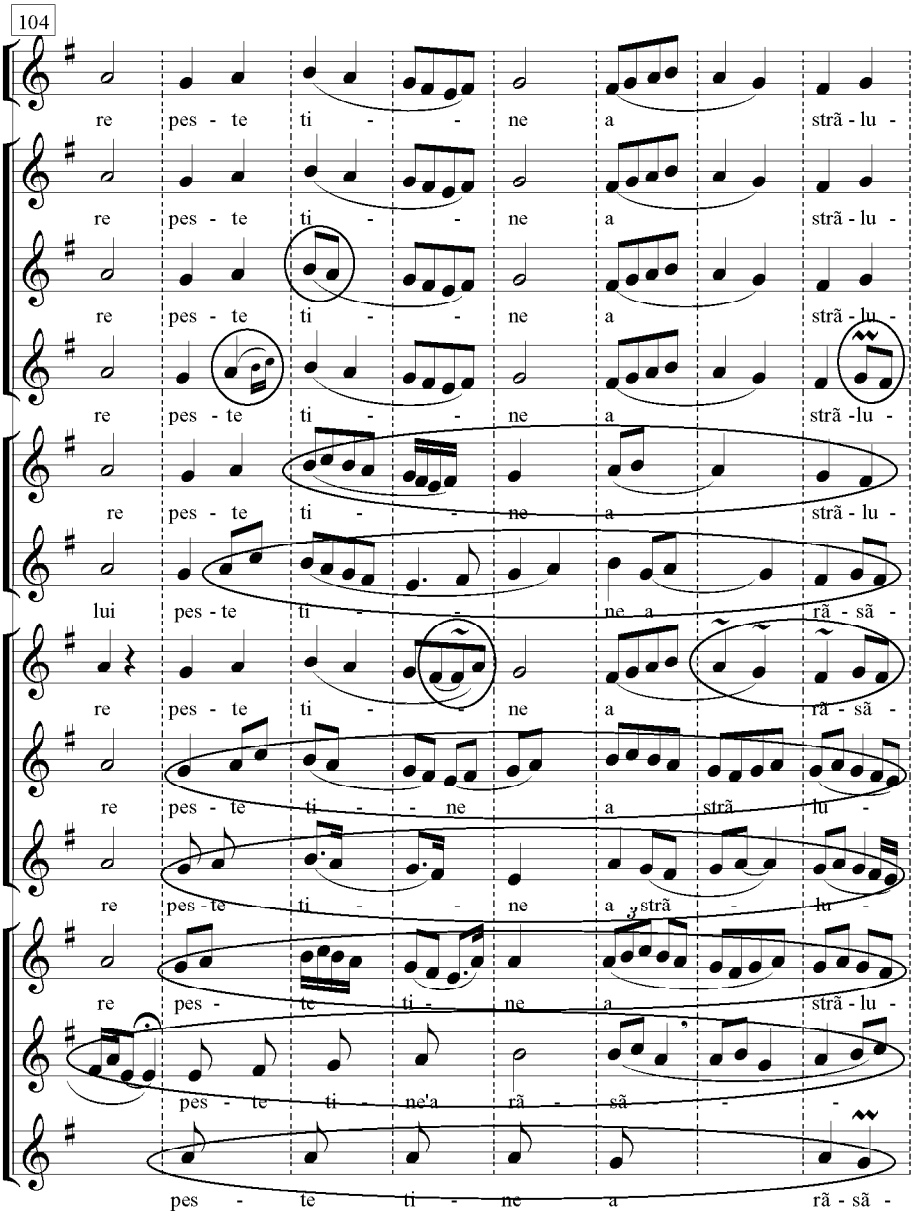
zã - te Ie - ru - le no -

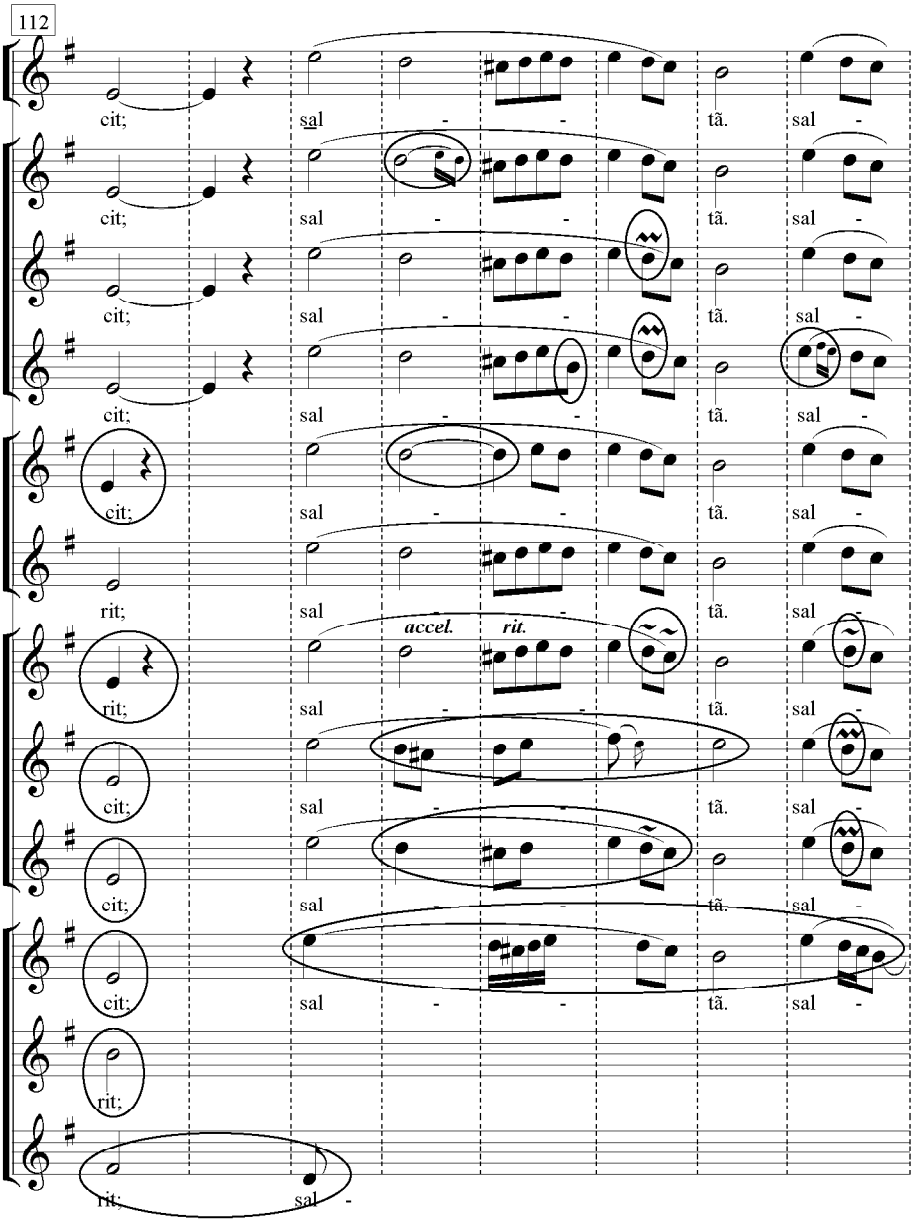
zã - te no -

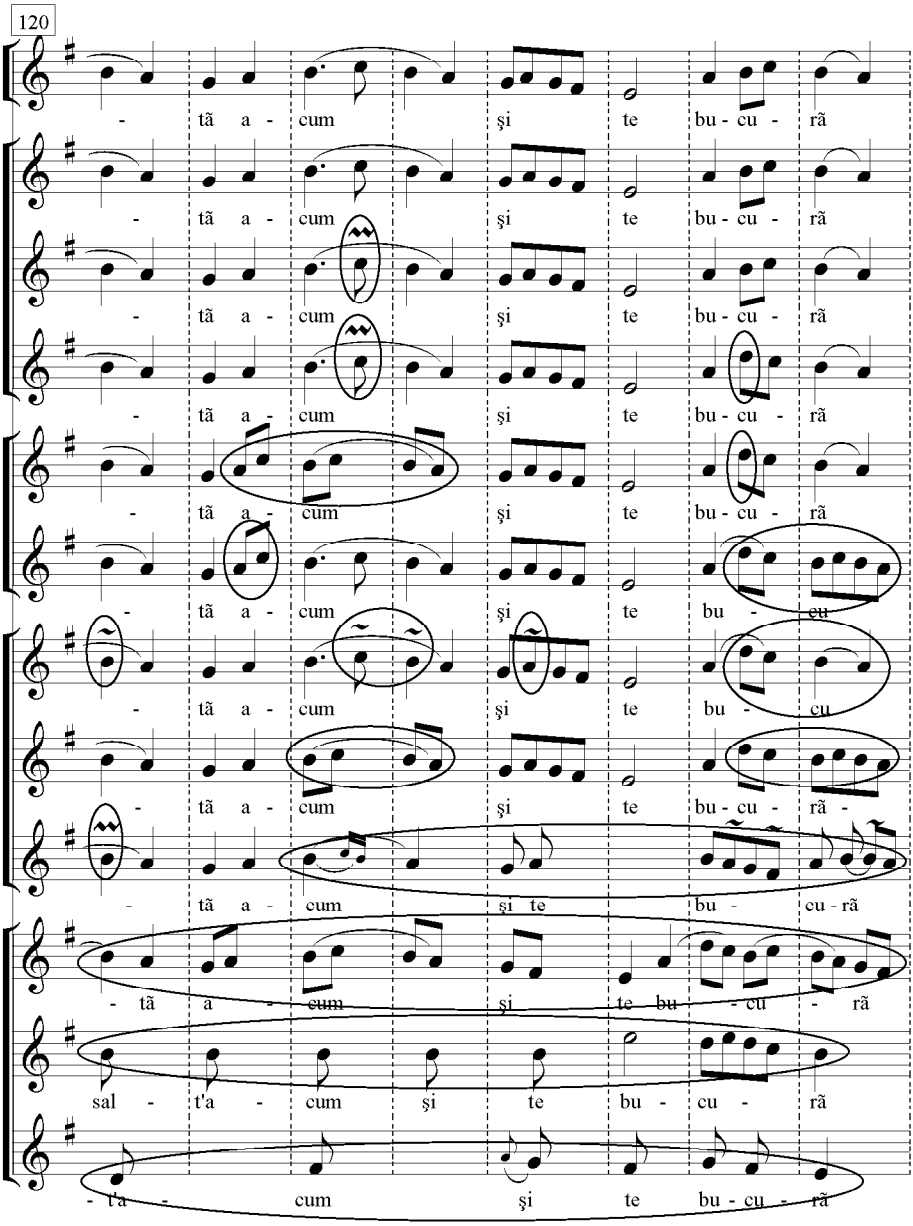
*) De la mãsura 84 pânã la sfârşit Bighea Ioan (nr.1) cântã cu un ton mai jos, dar, ţinând seama de profilul general al melodiei, am notat mai departe la înãlţimea ce pãrea fireascã a cântãrii, considerând urcarea cu o cvintã (în loc de o sextã), între mãsurile 81-84, ca o posibilã eroare pasagerã de intonaţie

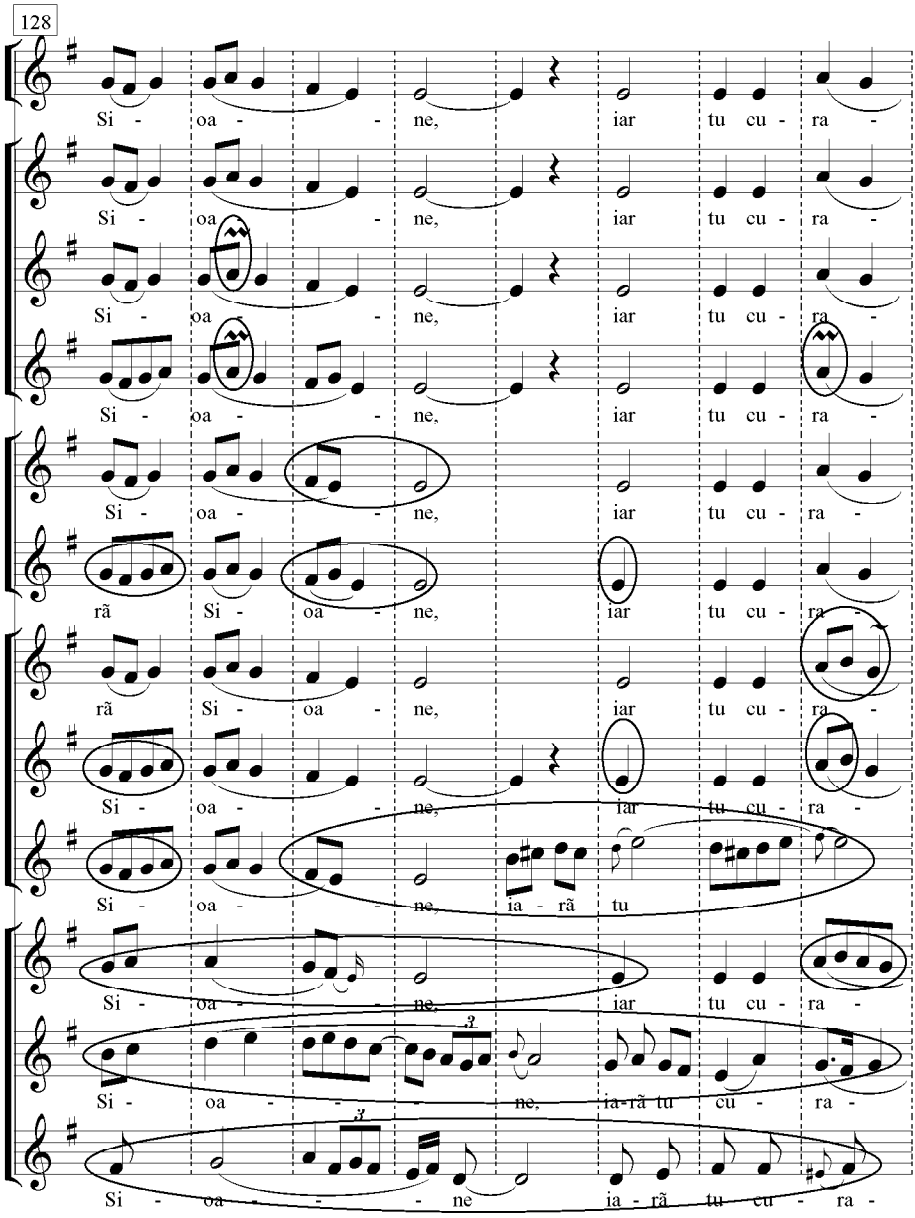

88
u - le Ie - - ru - sa - li - -
u - le Ie - - ru - sa - li - -
u - le Ie - - ru - sa - li - -
u - le Ie - - ru - sa li - - -
- u - le Ie - ru - sa - li - -
u - le Ie - - ru - sa - li - -
u - le Ie - - ru - sa - li - -
u - le Ie - ru - sa - li - -
- u - le Ie - ru - sa - li - -
u - le Ie - ru - sa - li - -
u - le Ie - ru - sa - li - me
u - le Ie - ru - sa - li - -

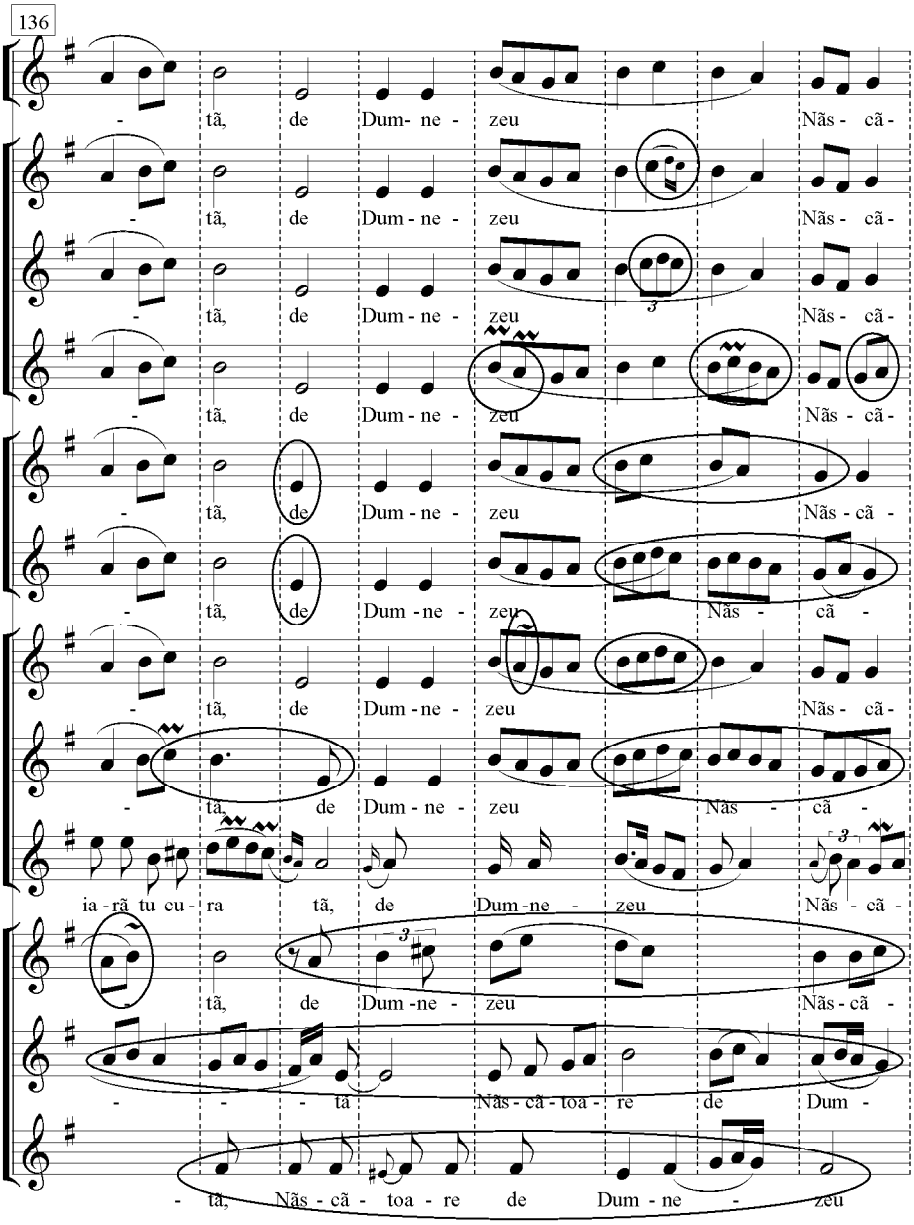

96
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, căci mă - ri - rea Dom - nu -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
me, că a Dom - nu - lui mă - ri - -
ca a mă - ri - rii Dom - nu - lui
me, că mă - ri - rea Dom - nu - lui

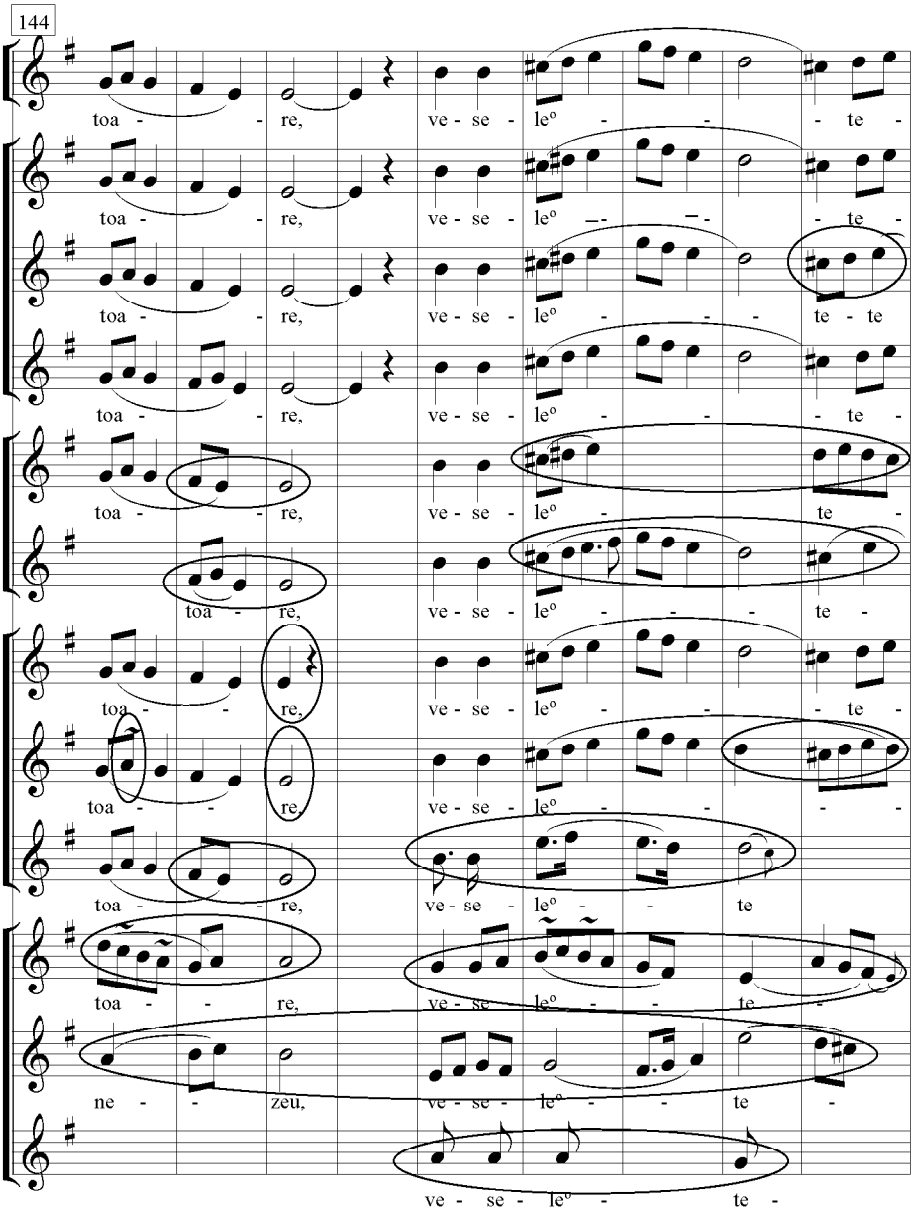

104
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
re pes - te ti - - ne a strã -lu -
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
lui pes - te ti - - ne a rã - sã -
re pes - te ti - - ne a rã - sã -
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
re pes - te ti - - ne a strã - lu -
re pes - te ti - ne a strã - lu -
pes - te ti - ne'a rã - sã - -
pes - te ti - ne a rã - sã -

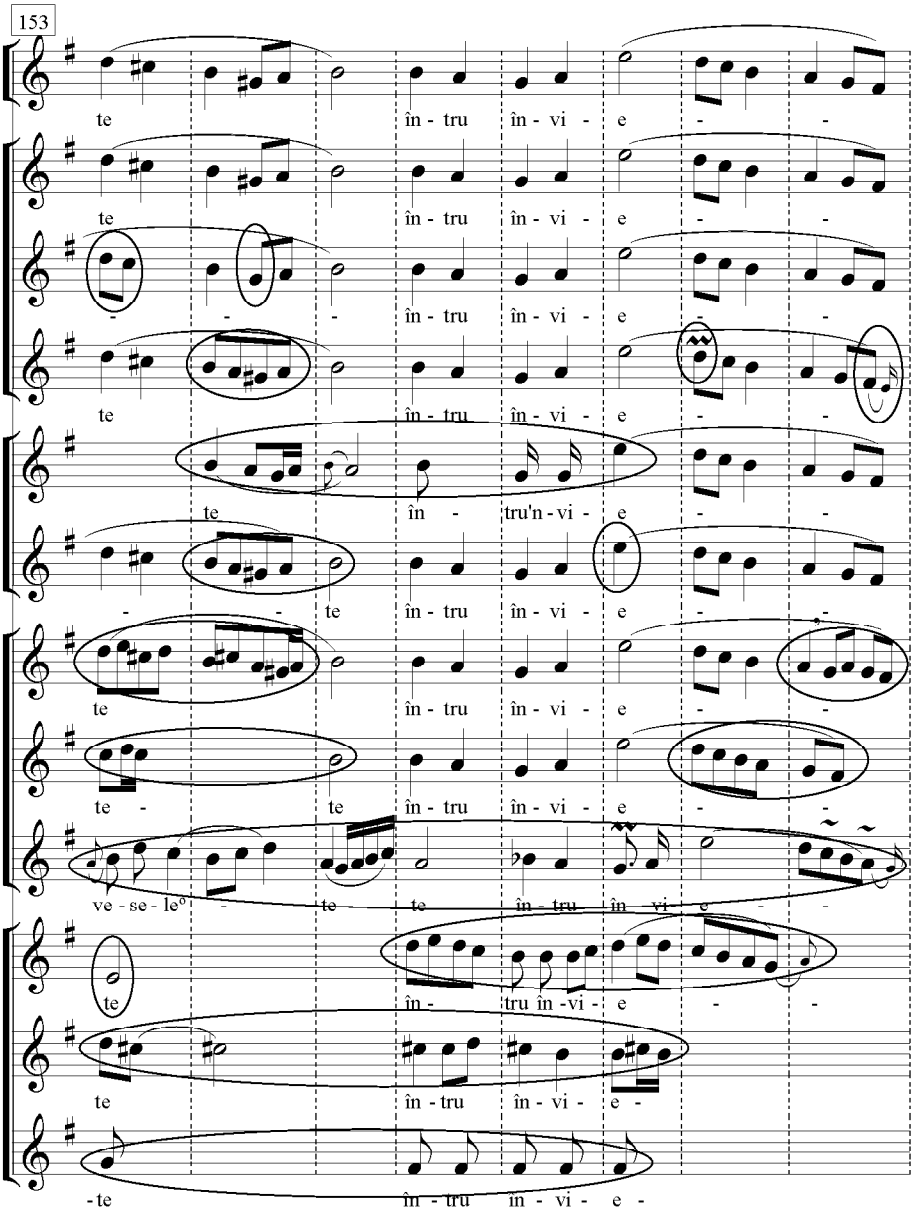

112
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
rit; sal - - tã. sal -
accel. rit.
rit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
cit; sal - - tã. sal -
rit;
rit; sal -

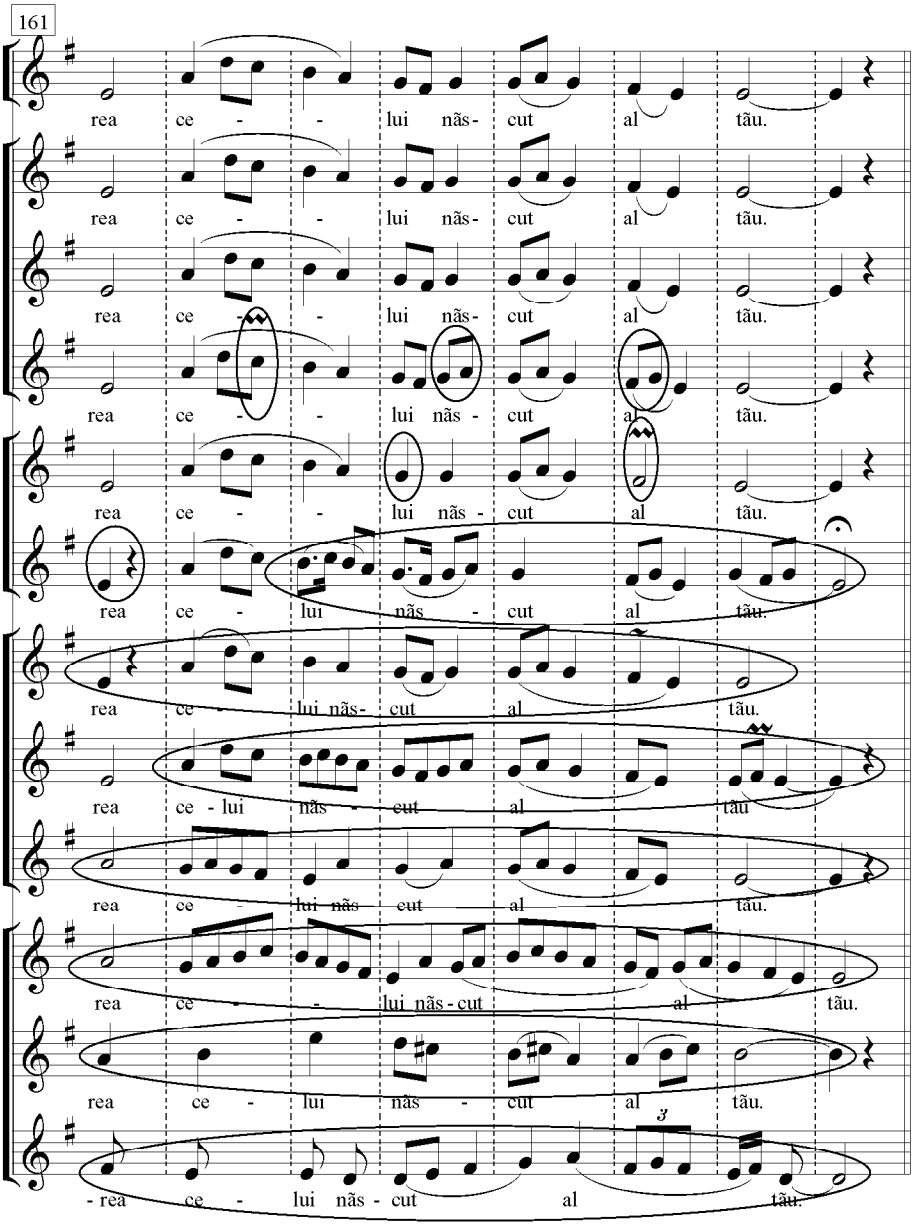

120
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu
- tă a - cum şi te bu - cu
- tă a - cum şi te bu - cu - ră -
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
- tă a - cum şi te bu - cu - ră
sal - t'a - cum şi te bu - cu - ră
- t'a - cum şi te bu - cu - ră


128
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
rã Si - oa - ne, iar tu cu - ra -
rã Si - oa - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - ne, ia - rã tu
Si - oa - - ne, iar tu cu - ra -
Si - oa - - - ne, ia-rã tu cu - ra -
Si - oa - - - ne ia - rã tu cu - ra -


136
- tã, de Dum- ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
ia - rã tu cu - ra tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- tã, de Dum - ne - zeu Nãs - cã -
- - - tã Nãs - cã - toa - re de Dum -
- tã, Nãs - cã - toa - re de Dum - ne - zeu


144
toa - - re, ve - se - leº - - - te -
toa - - re, ve - se - leº - - - te -
toa - - re, ve - se - leº - - - te - te
toa - - re, ve - se - leº - - - te -
toa - - re, ve - se - leº - te -
toa - re, ve - se - leº - - - te -
toa - - re, ve - se - leº - - - te -
toa - - re, ve - se - leº - - - -
toa - re, ve - se - leº - - te
toa - - re, ve - se - leº - - te -
ne - - zeu, ve - se - leº - - te -
ve - se - leº - te -


153
te în - tru în - vi - e - -
te în - tru în - vi - e - -
- - - în - tru în - vi - e - -
te în - tru în - vi - e - -
te în - tru'n - vi - e - -
- - te în - tru în - vi - e - -
te în - tru în - vi - e - -
te - te în - tru în - vi - e - -
ve - se - le° - te te în - tru în - vi - e - -
te în - tru în - vi - e - -
te în - tru în - vi - e -
- te în - tru în - vi - e -


161
rea ce - - lui nãs- cut al tãu.
rea ce - - lui nãs- cut al tãu.
rea ce - - lui nãs- cut al tãu.
rea ce - - lui nãs - cut al tãu.
rea ce - - lui nãs - cut al tãu.
rea ce - lui nãs - cut al tãu.
rea ce - lui nãs- cut al tãu.
rea ce - lui nãs - cut al tãu
rea ce - lui nãs cut al tãu.
rea ce - - lui nãs - cut al tãu.
rea ce - lui nãs - cut al tãu.
- rea ce - lui nãs - cut al tãu.

C. ALTE STUDII DE TEOLOGIE A CÂNTĂRII BISERICEŞTI

CÂNTAREA ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ CA EXPRESIE A IDENTITĂŢII NAŢIONALE

Biserica Ortodoxă Română este o Biserică *naţională*, aşa cum arată specificaţia "română" din denumirea sa şi aşa cum sunt, de fapt, marea majoritate a Bisericilor Ortodoxe. Dintru început aceasta poate să ne îndrepte atenţia şi spre o serie de *aspecte particulare de identitate* naţională, între care se numără şi cele privind *specificul cântării* în Biserica Ortodoxă Română.

Istorie

Situaţia actuală din Biserica Ortodoxă Română, în particular situaţia cântării bisericeşti, se consideră actualmente că este rezultatul a aproape două milenii de evoluţie istorică. Începuturile acestei evoluţii sunt situate prin tradiţie odată cu predica Sfântului Apostol Andrei în părţile Dobrogei (regiunea cu ieşire la Marea Neagră a României actuale) şi cu ocuparea Daciei de către Imperiul Roman la începutul secolului al II-lea d.H., ceea ce a determinat şi pătrunderea unor *elemente creştine, concomitent cu declanşarea procesului de formare a poporului şi a limbii române. Latinitatea* fundamentală a limbii române actuale şi *vocabularul (latin) de bază al credinţei creştine* sunt moştenirea acestor începuturi.

În secolele ce au urmat s-au adăugat influenţele *slave* (începând cu venirea acestora în sec.a al VI-lea), prin care prin care mai ales termenii *cultului bizantin* (predominant în Răsărit) s-au impus tot mai mult în limba română.

Atestările istorice şi mărturiile arheologice (acolo unde manuscrisele muzicale lipsesc pentru primul mileniu) ne fac să presupunem folosirea limbii *latine* în cântarea secolelor de început ale creştinismului la populaţia străromână, poate şi o limbă *română* străveche. Mai apoi, pe măsură ce partea de răsărit al Imperiului

Roman - ulterior devenită Imperiul *Bizantin* (cu limba greacă preponderentă) - a dobândit o tot mai mare influenţă în această zonă, se poate presupune şi o folosire a limbii *greceşti* (aşa cum ne-o dovedeşte, între altele, circulaţia manuscriselor descoperite, pentru perioada de după sec.al XI-lea).

Adoptarea limbii *slavone* ca limbă de cult după încreştinarea *bulgarilor* (sub ţarul Simeon, în sec.al IX-lea) şi faptul că aceştia îşi întindeau stăpânirea şi asupra ţinuturilor româneşti a făcut ca şi în această zonă să se răspândească limba slavonă ca limbă de cult (şi de cântare), situaţie care a durat până în secolul al XVII-lea.

Pentru cântarea bisericească românească, elemente incipiente ale identităţii naţionale de mai târziu ar putea fi apariţia *Pripelelor lui Filotei Monahul* de la Cozia (pe la 1400), după structurarea statelor feudale şi a mitropoliilor din Muntenia şi Moldova (în sec. al XIV-lea), a *Şcolii muzicale de la Putna* (sec.XV XVI), unde sunt atestaţi şi câţiva protopsalţi de origine românească (cum ar indica, spre exemplu, specificaţia "vlahu" de la numele lui Dometian Vlahu), sau activitatea bisericească (inclusiv muzicală) din jurul *Bisericii Sfântul Nicolae din Scheii Braşovului*, după 1495 etc.

Identitate naţională şi unitate creştină (ortodoxă)

Despre o afirmare a identităţii naţionale româneşti într-un sens mai modern se poate vorbi însă (în planul bisericesc şi, în particular, referitor la cântarea bisericească) mai ales odată cu iniţierea *traducerii cărţilor de cult* în limba română pe la mijlocul sec.al XVI-lea - proces încheiat în sec.al XVIII-lea. Un moment important îl constituie traducerea şi tipărirea integrală (după mai multe tipăriri fragmentare) a *Bibliei în limba română* (Bucureşti, 1688).

Toate acestea nu au rămas fără urmări în planul cântării bisericeşti. După ce pe la mijlocul sec.al XVII-lea avem atestări ale cântării bisericeşti în limba română (Târgovişte, 1653), în anul *1713 Filotei sin Agăi Jipei* finalizează manuscrisul *Psaltichiei româneşti*, primul manuscris muzical (psaltic) în limba română, care cuprinde cântările majorităţii slujbelor bisericeşti (inclusiv creaţii proprii).

Folosirea limbii române în cântarea bisericească ortodoxă a însemnat mult mai mult decât simpla traducere a textelor cântărilor din limba greacă sau slavonă. A fost vorba despre o afirmare complexă a identităţii (naţionale) în cântarea bisericească, deoarece limba română, cu specificul ei, a determinat schimbări treptate, dar profunde, inclusiv în structurile muzicale. În secolul al XIX-lea Anton Pann a numit procesul de adaptare la limba română a cântărilor *"românirea" cântărilor bisericeşti*. Început în sec.al XVII-lea, procesul de românire a cântărilor s-a încheiat prin realizările marilor protopsalţi din sec.al XIX-lea: *Macarie Ieromonahul* (1770-1836), *Anton Pann* (1796-1854), *Dimitrie Suceveanu* (1816-1898) etc. - o încununare târzie constituind-o şi activitatea lui *Ion Popescu-Pasărea* (1871-1943), la sfârşitul sec.al XIX-lea şi în prima jumătate a sec.al XX-lea.

În cadrul acestui proces, după simpla traducere a textelor în limba română şi aşezarea lor mai mult sau mai puţin potrivită pe vechile melodii de origine bizantină, o etapă superioară a fost încercarea de *modificare parţială a melodiilor*, în aşa fel încât acestea să fie mai adecvate specificului rostirii româneşti. În sfârşit, faza de maturitate a "românirii" l-a constituit compunerea pentru textele imnelor bisericeşti a unor *melodii noi*, dar rămânând totuşi *în stilul tradiţional al cântării de origine bizantină*. Este interesant faptul că toate aceste tendinţe de dezvoltare ale cântării bisericeşti ortodoxe în limba română pot fi observate (desigur într-o stare incipientă) încă în manuscrisul *Psaltichiei româneşti* de la 1713, al lui Filotei sin Agăi Jipei.

Evoluţia treptată, de-a lungul a secole, cu evitarea rupturii (prin reforme bruşte) faţă de realităţile anterioare, ce a caracterizat întreaga devenire a cântării bisericeşti româneşti, este o expresie a preocupării ca afirmarea unei identităţi proprii de factură naţională să nu se facă în detrimentul unităţii cu ansamblul creştinătăţii (ortodoxe). Din acest punct de vedere, acelaşi Filotei sin Agăi Jipei arăta în „Dedicaţia" sa către Constantin Brâncoveanu că deşi cunoştea cântările bisericeşti gregoriene şi ruse, a preferat pentru cântările sale glasurile (modurile) greceşti, care se conformau canoanelor ehurilor

bizantine[1]. Iar mai aproape de noi, vorbind despre rânduielile *cultului ortodox*, în care se încadrează şi cântarea bisericească (care este prin excelenţă *liturgică*), un liturgist român subliniază că "pe acestea Biserica le păstrează neschimbate, pentru că ele menţin legătura de continuitate cu trecutul istoric, pentru că exprimă şi susţin doctrina ortodoxă, (...) unitatea ei, omogenitatea vieţii religioase (a spiritualităţii) ortodoxe, unitatea externă a Bisericii."[2]

Identitate şi unitate naţională

Tot odată cu afirmarea identităţii naţionale, alături de preocuparea pentru păstrarea unităţii cu restul creştinătăţii (ortodoxe) - un aspect de unitate oarecum "externă" - s-a pus, mai mult sau mai puţin programatic, şi problema unităţii în cadrul respectivei identităţi naţionale (deci, un aspect mai "intern" de unitate).

În planul cântării bisericeşti, a fost vorba de a se pune de acord variantele deosebite, existente în diferitele regiuni istorice ale actualei Românii - în Muntenia, Moldova şi Transilvania (Ardealul şi Banatul). Mai multe elemente au concurat la realizarea acestui deziderat al unităţii (interne).

În primul rând se poate aminti *circulaţia manuscriselor muzicale româneşti* în sec.al XVIII-lea, şi este vorba mai ales de copiile după *Psaltichia românească* a lui Filotei sin Agai Jipei.

Însă îndeosebi *răspândirea tipăriturilor muzicale româneşti* începând cu prima jumătatea a sec.al XIX-lea au contribuit la creerea unui climat unitar în domeniul muzicii bisericeşti româneşti. După apariţia primelor tipărituri cu notaţie neumatică de origine bizantină (în notaţia hrisantică, impusă la începutul sec.al XIX-lea, Petru Efesiu tipăreşte la Bucureşti, în anul 1820, un *Neon Anastasimatarion* şi un *Doxastarion*, în limba gracă), deja în anul 1823 *Ieromonahul Macarie* (un elev al lui Petru Efesiu) tipăreşte la Viena primele trei cărţi de

---

[1]Cf. Prof.Gh.Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în „Biserica Ortodoxă Română", XC (1972), nr.1-2, p.171.

[2]Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Probleme de actualitate ale Bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) şi revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox*, în „Ortodoxia", XXI (1969), nr.2, p.201.

muzică bisericească în limba română: *Theoreticonu, Anastasimatariu* şi *Irmologhionu,* dintre acestea mai ales *Anastasimatariu* cunoscând o largă răspândire (fiind şi retipărit). Intenţia lui Macarie viza chiar *unitatea cântării bisericeşti a românilor* de pretutindeni (!), în măsura în care el a destinat din tirajul de 3200 de exemplare al cărţilor sale câte 1000 de exemplare pentru Ţara Românească, Moldova şi Transilvania[3].

Un alt elev al lui Petru Efesiu, *Anton Pann*, a tipărit şi el la rândul său circa 14 cărţi în domeniul cântării bisericeşti (dintre care două cu caracter teoretic). În continuare, tipăriturile muzicale ale lui *Dimitrie Suceveanu*, *Ştefanache Popescu* (1824-1911) etc., iar în prima jumătate a sec.al XX-lea cele ale lui *Ion Popescu-Pasărea* au impus variante tot mai *uniforme* pentru cântarea din Biserica Ortodoxă Română.

În Ardeal, *Dimitrie Cunţanu* (1837 1910) publică la Sibiu o culegere de *Cântări bisericesci* (1890), prin care impune o *uniformizare regională* (pentru cântarea din Ardeal). Influenţele *folclorului românesc*, ce pot fi remarcate pentru cântarea bisericească din această zonă, constituie alte elemente pentru conturarea unui *specific naţional* în cântarea bisericească românească.

În Banat o activitate asemănătoare desfăşoară la începutul sec.al XX-lea *Atanasie Lipovan* (1874-1947) şi *Trifon Lugojan* (1874-1948), care publică cântări bisericeşti specifice zonei (şi unde se pot sesiza unele influenţe sărbeşti).

Nu poate fi neglijat nici rolul jucat de cultivarea relativ *unitară* a cântării bisericeşti în şcolile teologice (seminarii şi facultăţi), nou înfiinţate în sec.al XIX-lea, pentru structurarea tot mai clară a unei identităţi naţionale în acest domeniu.

După unirea şi a Transilvaniei (ca şi a altor regiuni istorice) cu România în anul 1918 şi înfiinţarea Patriarhiei Române în anul 1925, problema *uniformizării cântării* în Biserica Ortodoxă Română s-a pus într-un mod tot mai acut, ca o expresie a dorinţei de afirmare a *unităţii (identităţii) naţionale*. În acest sens se pot aminti ediţiile *uniformizate* ale cântărilor bisericeşti publicate la Bucureşti: *Anastasimatarul*

---

[3] Prof.Gh.Ciobanu, *op.cit.,* p.175.

uniformizat (*Vecernierul*-1953; *Utrenierul*-1954) şi *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri* (1960).

Alte provocări istorice în raport cu identitatea cântării în Biserica Ortodoxă Română

Atunci când spre mijlocul sec.al XIX-lea s-a introdus (uneori prin decizie politică[4]) în Biserica Ortodoxă Română *cântarea armonică şi polifonică* de influenţă apuseană, primele Liturghii armonizate în stil clasic (occidental) - ale lui *Ioan Cartu* (1820-1875), *Alexandru Flechtenmacher* (1823-1898), *Eduard Wachmann* (1836-1908) etc. - nu s-au bucurat de un succes deoebit, ceea ce a făcut ca ele să dispară încetul cu încetul din repertoriul liturgic. Reacţiile celor care ţineau la identitatea naţională (şi tradiţională) a cântării bisericeşti - pentru că nu trebuie să uităm că secolul al XIX-lea este momentul de maturitate al "românirii" cântării bisericeşti de origine bizantină - a condus până pe la începutul sec.al XX-lea spre adoptarea vechilor melodii de tradiţie bizantină pentru a fi armonizate, dar deja va fi vorba despre o armonie şi o polifonie specifică, *modală*, în care *isonul* joacă şi el un rol important - aşa cum este cazul creaţiilor lui D.G.Kiriac, Nicolae Lungu etc.

Tot între aspectele mai recente ale identităţii cântării în Biserica Ortodoxă Română ar mai fi de menţionat revitalizarea *cântării în comun* (de obşte), căreia, după ce fusese considerată de unii în prima parte a sec.al XX-lea un import de factură protestantă[5], i s-au găsit argumentele încadrării ei în Tradiţia Bisericii[6].

---

[4] Pr.Vasile Grăjdian, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr.101 of January 18, 1865 - Its Influence over the Developement of Chanting in the Rumanian Church*, în "IAH Bulletin", nr.21, 1993, p.86-96.

[5] Ştefan Felea, *Cântarea în comun*, în „Cultura", XXVII (1938), nr.4-5, p.37-39.

[6] Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor*, în „Studii Teologice", seria a II-a, VI (1954), nr.1-2, p.17-38.

Concluzii

Afirmarea identităţii naţionale a cântării în Biserica Ortodoxă Română constituie o realitate indiscutabilă, dovedită de întreaga evoluţie istorică.

În acelaşi timp, această identitate naţională nu poate fi înţeleasă ca un fenomen izolat de ansamblul istoriei creştine şi de alte evoluţii culturale, în special europene. Din acest punct de vedere, încadrarea în orizontul Ortodoxiei răsăritene de origine bizantină, împreună cu deschiderea spre celelalte experienţe culturale cu care a venit în contact au însoţit şi au caracterizat întreaga devenire a identităţii naţionale în cazul cântării din Biserica Ortodoxă Română.

BIBLIOGRAFIE

(în afară de lucrările indicate în note)

T.Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Bucureşti, 1985.

N.Moldoveanu, *Muzica bisericeasca la români în sec.XX*, în "Biserica Ortodoxă Română" 103, 1985, p.615-636; 104, 1986, p.117-139

S.Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, 1989

Gh.C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România*, Bucureşti, 1994

TRADIŢIE ŞI ÎNNOIRE
ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ ROMÂNEASCĂ

(Reflecţii pe marginea evoluţiilor cântării bisericeşti din Biserica Ortodoxă Română în ultimele trei secole)

Prin prisma unor accepţiuni curente, "tradiţia" şi "înnoirea"[1], puse alături, par să creeze o situaţie destul de paradoxală, atunci când "tradiţia" este înţeleasă doar ca o "păstrare" neschimbată a unor lucruri mai vechi - adică fiind cu totul *opusă* "înnoirii". Pentru a depăşi aceast situaţie, să ne reamintim mai întâi că "*tradiţia* muzicii bisericeşti" poate fi privită şi ea ca parte a *Tradiţiei bisericeşti* - atâta timp cât ne referim la "muzică *bisericească*". Iar Sfânta Tradiţie a Bisericii, chiar ea, ne vorbeşte, între altele, (şi într-un chip atît de paradoxal pentru minţile comode) despre "*înnoirea* (s.n.) lumii, când Fiul Omului va şedea pe scaunul măririi Sale" (Mat.19,28)...

În lumina acestui fel de a înţelege înnoirea, ca izvorând din însăşi Tradiţia venerabilă a Bisericii, vom încerca să dezvoltăm câteva consideraţii generale[2] asupra evoluţiilor cîntării bisericeşti din

---

[1] *Al 7-lea Simpozion naţional de muzică bizantină*, desfăşurat la Iaşi (între 12-14 mai 2000), ne punea în faţa unei teme (*Muzica bizantină - tradiţie şi evoluţie*) înrudite cu tema simpozionului prezent - *Muzica bisericească - tradiţie şi înnoire*. Înrudirea celor două teme constă în primul rând în faptul că originea "muzicii bisericeşti (ortodoxe) " o aflăm mai ales în "muzica bizantină", dar şi în aceea că la ambele simpozioane "tradiţia" reprezenta elementul păstrat cu totul neschimbat (cel puţin ca termen). Pentru a încheia comparaţia şi pentru a marca şi deosebirea, să mai observăm că "evoluţia" era un termen mai adecvat problematicii inevitabil mai *istorice* (şi mai savante, cărturăreşti) a "muzicii bizantine", în timp ce "înnoirea" poate avea (după cum vom vedea) şi numeroase conotaţii teologice, liturgice, adică implicit şi bisericeşti - mai ales în legătură cu aplicarea ei la "muzica ***bisericească***".

Într-un cuvânt "Tradiţia şi înnoirea muzicii bisericeşti" (tema prezentului simpozion) pare să ne introducă direct şi într-o măsură mult mai importantă în imediata *actualitate* a problemelor vieţii (muzicale) bisericeşti.

[2] Este vorba de nevoia şi a unor concluzii generale sau a unor perspective largi, alături de studiile (istorice, paleografice etc.) *analitice*, şi aceasta fără a impieta asupra

ultimele trei veacuri în Biserica Ortodoxă Română. Am ales această perioadă pentru că ea este cea mai bine documentată, atât din punctul de vedere al manuscriselor, cât şi al tipăriturilor muzicale - începând cu manuscrisul "Psaltichiei româneşti" de la 1713 al lui Filotei sin Agăi Jipei[3], sau cu tipăriturile lui Macarie Ieromonahul din 1823[4], care au urmat îndată după prima tipăritură psaltică, îngrijită de Petre Efesiul la 1820[5]. De asemenea, o privire de ansamblu asupra acesei perioade este mult ajutată şi de numeroasele studii care au adus contribuţii importante la înţelegerea diverselor aspecte particulare[6].

Să trecem în revistă în continuare câteva dintre cele mai importante *înnoiri* aduse în cântarea bisericească românească de ultimele trei secole. Cea dintâi este însăşi introducerea hotărâtă a **limbii române în cântarea bisericească** la începutul se.al XVIII-lea (proces început în secolele anterioare, odată cu introducerea treptată mai generală a limbii române în cult), momentul de afirmare a maturităţii acestui proces fiind chiar "Psaltichia românească" a lui Filotei sin Agăi Jipei, mai înainte amintită. Mai apoi "românirea cântărilor" a continuat cu realizările de excepţie ale protopsalţilor din secolele XIX-XX: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie

---

caracterului ştiinţific, deoarece spiritul ştiinţific ce trebuie să guverneze cercetarea înglobează şi partea de *sinteză* (estetică, teologică etc.).

[3] *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească*, ed. Sebastian Barbu-Bucur, în "Izvoare ale muzicii românesti": Vol.VII A-D, documenta et transcripta (vol.I: *Catavasier*, Bucureşti, 1981; vol.II: *Anastasimatar*, Bucureşti, 1984; vol.III: *Stihirariul*, Bucureşti, 1986; vol.IV: *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992).

[4] v. Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în „Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească", Bucureşti, 1985, p.90 ş.u.

[5] *Ibidem*, p.85 ş.u.

[6] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în sec.al XVIII şi începutul sec.al XIX şi aportul original al culturii autohtone*, Bucureşti, 1989; Alexie Al.Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec.al XIX-lea*, Craiova, 1999; Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, în "Glasul Bisericii" XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, în "Biserica Ortodoxă Română" CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II (*Creaţia corală...*), CIV (1986), nr.3-4, p.117-139 etc.

Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Victor Ojog şi mulţi alţii.

Apariţia şi impunerea mai apoi a **tiparului pentru muzica bisericească** (ortodoxă) după 1820 a avut implicaţii mult mai profunde decât s-ar părea la prima vedere, prin posbilitatea răspândirii pe scară mult mai largă a cântărilor tipărite între cântăreţii bisericeşti. Accesul mai uşor la culegerile de cântări, datorită numărului lor mare şi a ieftinătăţii relative (faţă de situaţia manuscrisă) a creat, printre altele, şi premize favorabile pentru încercările ulterioare de uniformizare a cântării bisericeşti

O încercare de înnoire radicală a constituit-o introducerea **cântării armonice** în Biserica Ortodoxă spre mijlocul sec..al XIX-lea. Am numit-o "radicală" nu numai pentru deosebirea importantă de factură muzicală a cântării corale armonico-polifonice faţă de cea monodică tradiţională, ci şi pentru maniera radicală politic - prin decret domnesc - în care Domnitorul Alexandru Ioan Cuza a încercat să o introducă în Biserica Ortodoxă Română[7].

Cântarea armonică, de tradiţie apuseană, a venit împreună cu **notaţia muzicală liniară** (pe portativ), ceea ce a născut ulterior problema corespondenţei dintre cele două sisteme de notaţie muzicală - cel psaltic (de origine bizantină) şi cel apusean - şi a trezit interesul pentru transcrierea cântărilor tradiţionale pe notaţia liniară, cu limitările inerente[8].

Ar mai fi de menţionat preocupările pentru **uniformizarea cântării** în Biserica Ortodoxă Română, de la început mai ales tipăriturile contribuind la aceasta, mai implicit sau mai explicit[9]. La mijlocul secolului al XX-lea Patriarhia Română a acţionat în modul

---

[7] Vasile Grăjdian, *Legislaţia lui A.I.Cuza şi evoluţia cântării bisericeşti*, în "Studii şi cercetări de istoria artei" (seria - teatru, muzică, cinematografie), tomul 40, 1993, p.13-17.

[8] Ion Popescu-Pasărea, *Problema transcrierii muzicii psaltice*, în „Cultura", XXV (1936), nr.9-11, p.19; I.D.Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, 1937 (extras din BOR nr.1-2, 1937).

[9] Se poate observa că o influenţă importantă asupra evoluţiilor cântării în Biserica Ortodoxă Română au avut-o protopsalţii (şi muzicienii în general) cu o bogată activitate tipografică: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ion Popescu Pasărea etc., mai târziu Nicoae Lungu.

cel mai sistemantic şi centralizat în această direcţie, tipărind ediţiile uniformizate de cântări[10].

Ar mai fi de amintit relativa noutate a reintroducerii **cântării în comun**, "de obşte", în bisericile româneşti, mai ales începând cu perioada dintre cele două Războaie Mondiale; această înnoire am numit-o "relativă" pentru că studiile consacrate ei au dovedit că nu este atât vorba chiar despre noutate absolută, impusă eventual sub vreo influenţă protestantă[11], cât ea reprezintă mai ales un aspect provenind din cea mai veche tradiţie a Bisericii[12].

*

Am trecut în revistă aceste înnoiri ale cântării bisericeşti româneşti nu pentru a aduce vreo "noutate" în acest sens (că tot suntem la capitolul "înnoiri"), toate cele dinainte fiind îndeobşte cunoscute. Însă, amintindu-le unele după altele (şi totodată unele "lângă" altele), nu se poate în nici un caz spune că muzica bisericească românească a ultimelor trei secole a fost lipsită de "înnoiri"; ba chiar din contra...

Mai rămâne acum de văzut raportul acestor înnoiri cu *tradiţia*. Pentru că s-ar putea pune uşor întrebarea, după prezentarea atât de aglomerată a înnoirilor de-a lungul ultimelor secole, dacă despre cântarea bisericească românească se mai poate spune că şi-a mai păstrat identitatea tradiţională în tot acest răstimp, sau dacă în general şi-a mai păstrat veo identitate în care tradiţia să joace vreun rol.

Ca sa înţelegem relaţia profundă a cântării bisericeşti ortodoxe (şi a înnoirilor sale) cu Tradiţia, trebuie să punem în evidenţă dinamica complexă a introducerii istorice a înnoirilor

---

[10] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat - Vecernierul (sau cântările Vecerniei de sâmbătă pe cele opt glasuri bisericeşti)*, Ed.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953; ed. II 1974; Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat - Utrenierul (sau cântările Utrenieie de Duminică pe cele opt glasuri bisericeşti cu svetilne şi doxologii mari)*, Ed.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954; ed. II 1974

[11] Ştefan Felea, *Cântarea în comun*, în „Cultura", XXVII (1938), nr.4-5, p.37-39.

[12] Ene Branişte, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor*, în „Studii Teologice", seria a II-a, VI (1954), nr.1-2, p.17-38.

amintite mai înainte - pentru că nici una dintre ele nu şi-au făcut intrarea în Biserică la modul cel mai simplu.

Astfel, de la început, chiar introducerea limbii române în cântare (şi tot procesul de "românire" a cântărilor) nu s-a făcut fără multă osteneală, înfrângându-se tot felul de oprelişti din partea celor care nu vedeau cu ochi buni (din diferite motive) respectivele schimbări[13].

Situaţia s-a repetat mereu, tot felul de dificultăţi şi opoziţii trebuind să fie învinse şi nenumărate discuţii aprinse având loc şi pentru realizarea tipăriturilor muzicale[14], şi pentru introducerea cântării armonice[15], ca şi în legătură cu transcrierea cântărilor[16], cu uniformizarea[17] sau cu introducerea cântării în comun[18].

De aceea, pentru a ne apropia de o concluzie cu caracter mai general, trebuie să observăm că nici o înnoire nu şi-a aflat locul în cântarea bisericească (şi în Biserică, în general) fără ca mai înainte să se fi desfăşurat un *proces de discernământ şi de selecţie eclesială*, proces adesea dificil, îndelungat, *istoric*, prin care respectivele "înnoiri" să-şi vădească folosul pentru viaţa bisericească (pentru mântuire, în ultimă instanţă).

În urma unui astfel de proces adesea "înnoirile" au suferit o prefacere, în sensul îmbisericirii lor şi a încadrării lor în Tradiţia bisericească. Să ne gândim, spre exemplu la evoluţia conceptului armonic în muzica bisericească ortodoxă, de la primele "liturghii corale" de factură tonală clasică până la tratarea modală în

---

[13] Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann şi "românirea" cântărilor bisericeşti*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol I, Ed.muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.318.

[14] V. *Argumentul* editorului (Titus Moisescu) la *Macarie Ieromonahul, Scrisori şi documente (1820-1863)*, în Titus Moisescu, "Prolegomene bizantine – Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească", p.114 ş.u.

[15] Vasile Grăjdian, *stud.cit.*

[16] Ion Popescu-Pasărea, *art.cit.;* ; I.D.Petrescu, *stud.cit.*

[17]. Ion Popescu-Pasărea, *Starea cântării bisericeşti în România*, în „Cultura", XXV (1936), nr.1-2, p.3.

[18] Ştefan Felea, *art.cit.*; Ene Branişte, *stud.cit.*

armonizarea cântărilor tradiţionale de strană[19]. Sau să ne amintim de încorsetarea mensurală foarte "pătrată" a primelor transcrieri (şi armonizări) de cântare bisericească în notaţia liniară[20], faţă de folosirea ulterioară complexă a măsurilor alternative (spre exemplu în "Liturghia psaltică" armonizată de Nicolae Lungu[21]) sau chiar la renunţarea la folosirea măsurilor (în *Anastasimatarul uniformizat*[22]...)

De asemenea, nu sunt excluse nici oarecare reveniri la situaţii anterioare, atunci când evoluţiile în sensul înnoirilor nu şi-au vădit totdeauna folosul (exclusiv).Spre exemplu, promovarea acerbă a cântării armonice într-o anumită perioadă[23], nu a împiedicat cultivarea la fel de susţinută a cântării tradiţionale de strană - în paralel sau ulterior[24]. La fel, răspândirea cântării în comun nu a diminuat rolul (proto)psaltului specializat[25], iar ediţiile uniformizate nu au împiedicat şi apariţia (ulterioară) a unor culegeri de cântări regionale sau reeditarea unor cărţi de cântări valoroase, anterioare ediţiilor uniformizate[26]. Nici transcrierile pe notaţia liniară nu au diminuat

---

[19] Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în sec.XX...*, partea II (*Creaţia corală...*), p.138-139.

[20] Pentru a lua exemple din Transilvania, unde influenţa "mensurală" occidentală a fost mai puternică, v. Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului; ed.III, 1932, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu; sau Timotei Popovici, *Cântările Liturgiei pentru cor mixt*, ed.I 1925, ed.II 1933, ed.III, Sibiu (Krafft & Drotleff S.A. pentru industria grafică).

[21] Nicolae C.Lungu, *Liturghia Psaltică* pentru cor mixt, Ed.Instit.Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1957.

[22] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *op.cit.* (*Anastasimatarul uniformizat – Vecernierul...*); Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Ene Branişte, *op.cit.* (*Anastasimatarul uniformizat – Utrenierul...*).

[23] În a doua jumătate a sec.al XIX-lea, v. Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I şi partea II...; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I şi partea II (*Creaţia corală...*)...

[24] *Ibidem.*

[25] Ene Branişte, *op.cit,* p.33.

[26] Aşa sunt retipăririle lucrărilor lui Ion Popescu-Pasărea, *Liturghierul de strană*, Ed. Episcopiei Argeşului, 1991; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, vol.I, Ed.Mănăstirii Sinaia, 1992, vol.II, Ed.Trinitas, Iaşi, 1996, vol.III, Ed.Trinitas, Iaşi, 1997; Victor

interesul pentru semiografia bizantină[27] şi chiar după apariţia tiparului muzical, ce părea că va înlocui complet tradiţia manuscrisă, s-au mai scris şi păstrat deosebit de numeroase manuscrise muzicale[28].

Până la urma, ceea ce este cel mai important, întotdeauna caracterul *bisericesc* al cântării ortodoxe s-a păstrat. Şi astăzi, ca şi în vechime, oricine ascultă o muzică bisericească ortodoxă, aude, "simte" deosebirea faţă de orice alt fel de muzică, cu carcater profan.

Iar "insuficienţele" de care este acuzată uneori muzica bisericească, privind lipsa adaptării rapide la o modă muzicală sau alta, ori referitor la ineficienţa şi lipsa impactului pentru anumite grupuri "ţintă" - anumite categorii sociale, profesionale, de vârstă etc. - îşi pot descoperi (ca şi multe alte realităţi bisericeşti) o înţelepciune a lor profundă şI un sens comunitar (de a nu rupe legătura cu *alte* "grupuri" sociale, de vârstă etc. ale Bisericii), cu rădăcina în experienţa milenară a Tradiţiei - aceasta la rândul său izvorând din însăşi Descoperirea dumnezeiească.

Vasile Ojog, *Anastasimatar*, Ed.Trinitas, Iaşi, 1998 etc.; culegeri cu caracter regional: Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1980 - pentru Banat şi Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, Ed. Arhiepiscopiei Ortodoxe Române a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1988 - pentru Ardeal etc.

[27] Dintre multele exemple posibile, în afară de lucrarea deja citată ale lui Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească...* (şi în general toată seria de "Izvoare ale muzicii româneşti"), s-ar mai putea aminti lucrările de paleografie muzicală ale lui I.D.Petrescu (*Etudes de paléographie muzicale byzantine, Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; *Etudes de paléographie muzicale byzantine*, Bucureşti, 1967) etc.

[28] Numărul mare de manuscrise psaltice din sec.al XIX-lea sau chiar din sec.al XX-lea (deci după apariţia şi răspândirea tiparului pe scară largă) poate fi constatat consultând spre ex. *Indicele* ("Psaltichii") la Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol.I (B.A.R. 1-1600), Bucureşti, 1978, p.417; vol.II (B.A.R. 1601-3100), Bucureşti, 1983, p.489; vol.III (B.A.R. 3101-4413), Bucureşti, 1987, p.482; vol.IV (B.A.R. 4414-5920), Bucureşti, 1992, p.528

MUZICA BISERICEASCĂ ORTODOXĂ ÎN ROMÂNIA ÎNAINTE ŞI DUPĂ SCHIMBĂRILE DIN 1989

Preliminarii

Pentru a înţelege mai bine evoluţiile muzicii ortodoxe din România în ultimele decenii, adică în timpul regimului comunist dinainte de 1989 şi apoi în anii ce au urmat căderii acestui regim, până astăzi, trebuie amintite câteva elemente ale unui cadru istoric şi cultural mai larg. Astfel, în ultimele câteva secole, starea muzicii practicate în Biserica Ortodoxă Română a fost determinată de o serie de factori ce ţin, pe de o parte, de aspectele de Tradiţie bisericească, iar pe de altă parte, de unele evoluţii istorice mai generale, care în particular se poate spune că au exercitat influenţe şi asupra muzicii ortodoxe.

Între aspectele tradiţionale poate fi menţionat mai întâi caracterul eminamente ***vocal*** al muzicii bisericeşti ortodoxe. De aceea în continuare vom vorbi în general despre ***cântarea*** bisericească ortodoxă în România. Fără a discuta aici motivele neacceptării instrumentelor muzicale în cultul ortodox, să amintim doar faptul că *toaca şi clopotul* constituie oarecum singurele excepţii în această situaţie.

Un al doilea aspect se referă la ***originea bizantină*** a cântării în Biserica Ortodoxă Română. Studierea manuscriselor muzicale ce au circulat în decursul ultimului mileniu pe teritoriul actual al României au impus în mod hotărât această concluzie (susţinută şi de memoria tradiţională a Ortodoxiei româneşti). Originea bizantină a determinat un alt caracter important al cântării ortodoxe, şi anume este vorba despre ***caracterul său liturgic***, astfel încât atunci când vorbim în general despre cântarea din Biserica Ortodoxă, trebuie ştiut că, la modul foarte precis, avem în vedere îndeosebi ***cântarea cultică*** a Bisericii Ortodoxe, sau, altfel spus, cântarea folosită în cultul ortodox.

De asemenea, peste originea şi specificul bizantin s-a adaugat în ultimele circa trei secole (începând din a doua jumătate a sec.al XVII-lea) îndelungatul şi complexul proces de ***românire a cântării*** bisericeşti ortodoxe, care priveşte traducerea textelor cântărilor în limba română (din greacă şi slavonă) şi adaptarea melodiilor originale la specificul rostirii în limba română sau chiar compunerea de melodii noi, întrutotul adecvate limbii române, dar păstrând totodată specificul bizantin.

Între aspectele legate de evoluţiile istorice româneşti, în ultimele două secole (şi mai ales spre mijlocul sec.al XIX-lea), alături de ***stilul monodic tradiţional*** (de origine bizantină), şi-a făcut loc în Biserica Ortodoxă Română şi ***cântarea corală armonico-polifonică***, aceasta mai ales sub influenţă apuseană şi rusească. După mai multe zeci de liturghii de factură armonică clasică sau romantică (în a doua jumătate a sec.al XIX-lea şi la începutul sec.al XX-lea), în sec.al XX-lea s-a încercat un compromis destul de fericit între cele două stiluri de cîntare, cea monodică tradiţională şi cea armonică, prin armonizarea vechilor melodii bisericeşti - factura modală a armoniei întrebuinţate şi folosirea predilectă a isoanelor sau a măsurilor alternative încercând să păstreze "ethosul" specific al cântării tradiţonale.

Apoi, faptul unirii celor două Principate Române (Ţara Românească şi Moldova) la 1859, căreia i-a urmat în plan bisericesc recunoaşterea autocefaliei Bisericii Ortodoxe Române în anul 1885 şi apoi unirea într-un stat unitar a tuturor regiunilor istorice româneşti (incluzând şi Transilvania) la sfârşitul primului război mondial, în anul 1918, căreia i-a urmat ridicarea Bisericii Ortodoxe Române la rang de Patriarhie în anul 1925, toate acestea au făcut să se pună tot mai insistent şi ***problema unificării cântării bisericeşti ortodoxe româneşti***, care păstra caracteristici distincte în fostele regiuni istorice (Ardealul/Transilvania şi Banatul, în raport cu Ţara Românească şi Moldova). Mai ales între cele două războaie mondiale această problemă a căpătat o expresie tot mai clară.

Tot între cele două războaie mondiale au (re)apărut preocupările pentru ***cântarea în comun*** a credincioşilor (vis-a-vis de cântarea "solistică" a protopsalţilor profesionişti), considerată de către

unii la vremea respectivă ca o influenţă (neo)protestantă şi se poate vorbi despre ***începuturile muzicologiei bizantine moderne în România*** (interesând şi muzica ortodoxă, dat fiind originile sale), prin studiile Pr.I.D.Petrescu[1], după ce până la începutul sec.al XX-lea s-a putut vorbi oarecum doar despre o tradiţie a "propediilor" în domeniul teoretic al cântării ***"psaltice"*** (alt nume generic al cântării monodice tradiţionale de origine bizantină) - spiritul acestei tradiţii păstrându-se chiar şi în cazul *Theoriticonului* Ieromonahului Macarie[2] sau al *Bazului teoretic şi practic* al lui Anton Pann[3], în cursul sec.al XIX-lea şi al *Principiilor de muzică bisericească-orientală (psaltică)* ale lui Ion Popescu-Pasărea[4] în primele decenii ale sec.al XX-lea.

Mai trebuie arătat că înainte de al doilea război mondial, cântăreţii din Biserica Ortodoxă Română proveneau dintre absolvenţii celor câteva seminarii teologice şi şcoli de cântăreţi sau chiar din academiile de teologie ortodoxă, deşi probabil destul de mulţi erau şi cei care învăţaseră cântarea încă din copilărie, pe lângă cântăreţul bisericii din sat. Toţi aceştia constituiau un corp profesional deja bine structurat, organizat într-o *Asociaţie Generală a Cântăreţilor* (constituită în anul 1914), care lupta pentru emanciparea economică şi culturală a membrilor săi inclusiv prin revista proprie "Cultura" (începând din 1911) şi care în cea mai bună epoca a sa număra circa 20.000 membri. Preşedintele *Asociaţiei* a fost timp îndelungat Ion Popescu-Pasărea.

Acestea erau în general condiţiile istorice şi bisericeşti de la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, la momentul instaurării, cu ajutorul trupelor sovietice, a regimului comunist, în anii de după 1945. Şi aceste condiţii au fost acelea care au influenţat în mod

---

[1] A se vedea, spre exemplu: Pr.I(oan). D(umitru). Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine, Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; idem, *Les principes du chant d'eglise byzantin*, extras din "Bulletin de l'Institut archéologique bulgar", tome IX, Sofia, 1935.

[2] Macarie Ieromonahul, *Theoriticon*, în "Opere", vol.I, ed.ingrijită de Titus Moisescu (după ed.din 1823), Edit.Academiei Române, Bucureşti, 1976.

[3] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*, Bucureşti, 1845.

[4] Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică)*, Tipografia cărţilor bisericeşti, Bucureşti (1897, 1906, 1923, 1928, 1939) 1942.

hotărâtor şi evoluţiile ulterioare din domeniul cântării în Biserica Ortodoxă Română.

Cântarea în Biserica Ortodoxă Română în perioada de după cel de-al doilea război mondial, până la 1989: eforturile de uniformizare a cântării

După al doilea război mondial, Biserica Ortodoxă Română, la fel ca şi celelalte confesiuni şi religii din România, a trebuit să-şi desfăşoare activitatea în condiţii cu totul deosebite, cel puţin faţă de cele dinainte de război. Regimul comunist, regim politic totalitar şi ateu, a limitat drastic libertatea de acţiune a oamenilor Bisericii, într-o atitudine nu atât de toleranţă, cât de tolerare relativă a unor practici considerate învechite şi asimilate superstiiţiilor. În această situaţie, după modelul centralizării totalitare politice, şi în Biserică indicaţiile primite de la centru erau cele mai adecvate unui comportament "corect" politic în majoritatea cazurilor, deoarece respectivele indicaţii emanau din imediata apropiere a centrului de decizie politică, mai bine cunoscut ierarhiei bisericeşti.

Patriarhul care şi-a legat numele de cele mai importante realizări din Biserica Ortodoxă Română în primele trei decenii ale regimului comunist a fost ***P.F.Iustinian Marina*** (1901-1977, patriarh între anii 1947-1977). Preocupat de majoritatea aspectelor vieţii bisericeşti, în timpul păstoririi lui s-au elaborat *Legiuirile Bisericii Ortodoxe Române*[5], cu reglementări inclusiv în domeniul administraţiei bisericeşti sau al învăţământului teologic şi s-au luat hotărâri importante privind uniformizarea cultului în Patriarhia Română[6].

Şi în domeniul cântării bisericeşti, mai ales în deceniile de început ale regimului comunist, cuvântul de ordine a fost "uniformizarea". Este vorba despre interesul interbelic pentru "unificarea" cântării din cuprinsul Patriarhiei Române, dincolo de

---

[5] *Legiuirile Bisericii Ortodoxe Române*, Bucureşti, 1953.

[6] *Tipic bisericesc*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1976; v."Cuvânt de lămurire", p.5-10.

diversitatea stilurilor regionale, "unificare" care în noile condiţii istorice căpăta înfăţişarea "uniformizării", aceasta din urmă constituind o acţiune mult mai hotărâtă - şi hotărâtă "de la centru" - de impunere obligatorie în toate regiunile Bisericii Ortodoxe Române a unor "modele" melodice aprobate de o comisie "centrală" de specialişti. Impunerea forţată nu era în măsură să apropie cântările "aprobate" de sufletul cântăreţilor şi credincioşilor din acele regiuni unde stilul cântării bisericeşti era simţitor diferit, chiar dacă evident înrudit cu cel impus prin uniformizare (datorită rădăcinii melodice bizantine comune, în toate regiunile româneşti).

Din fericire, calitatea deosebită, în plan bisericesc, muzical şi general uman, a celor însărcinaţi cu elaborarea măsurilor şi a tipăriturilor necesare uniformizării cântării, a contribuit într-o măsură importantă la atenuarea asperităţilor în aplicarea hotărârilor de uniformizare şi a favorizat obţinerea de succese notabile. Conducătorul comisiei de uniformizare a fost de la început Prof.Nicolae Lungu, reputat muzician, compozitor şi dirijor de cor. Între colaboratorii săi s-au numărat Protodiac.Anton Uncu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru şi nu în ultimul rând Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, binecunoscut liturgist român, care a făcut parte şi din comisia de elaborare a *Tipicului bisericesc* din 1976[7]. Comisia a publicat în anul 1951 *Gramatica muzicii psaltice*[8], care constituie un fel de program metodologic al eforturilor de uniformizare. În anii următori s-au publicat apoi mai multe cărţi uniformizate de cântări bisericeşti: *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la catehezе*[9], *Anastasimatarul uniformizat*, cu cele două părţi ale sale, *Vecernierul*[10] şi *Utrenierul*[11], *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*[12].

---

[7] *Ibidem.*

[8] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951 (ed.II, 1969).

[9] Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la catehezе*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951.

[10] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953 (ed.II, 1974).

Specialiştii amintiţi, care au activat în vederea realizării uniformizării cântării, au încercat totodată să soluţioneze cât mai definitiv un ansamblu de probleme ale cântării bisericeşti româneşti, între care, spre exemplu, se numără şi *transcrierea cântărilor*[13] de strană în(tre) cele două sisteme de notaţie în uz la mijlocul secolului al XX-lea: cel apusean, pe portativ (care s-a impus tot mai mult în ţările româneşti după jumătatea sec.al XIX-lea) şi cel psaltic (tradiţional, în varianta bizantină modernă, rezultată în urma reformei hrisantice, de la începutul secolului al XIX-lea şi care în sec.al XX-lea a început să piardă tot mai mult teren în faţa sistemului apusean de notaţie muzicală). Conform principiilor de corespondenţă (/ echivalenţă) între cele două sisteme de notaţie muzicală, principii enunţate în *Gramatica muzicii psaltice* amintită, toate ediţiile uniformizate au apărut cu cântările pe ambele notaţii, puse în paralel.

Prin uniformizarea cântărilor în Biserica Ortodoxă Română s-a sperat să se progreseze şi în rezolvarea problemei *cântării de obşte* (în comun), tot mai interesantă din punct de vedere pastoral[14]. Ideea era aceea că toţi credincioşii cu oarecare înzestrare muzicală ar fi putut cânta împreună, cunoscând *aceleaşi* cântări (uniformizate). Şi această iniţiativă a dat roade, în multe parohii ortodoxe româneşti cântarea de obşte fiind prezentă îndeosebi la Sfânta Liturghie (la care participă de obicei cel mai mare număr de credincioşi).

În domeniul muzicii corale, *Liturghia Psaltică* a lui Nicolae Lungu[15] constituie poate exemplul cel mai reuşit al sintezei amintite

---

[11] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954 (ed.II, 1974).

[12] Idem, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1960 (cu ediţii ulterioare; ed.III, 1969)

[13] În această problemă v. I.D.Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, 1937 (extras din "Biserica Ortodoxă Română" nr.1-2, 1937) sau Nicolae Lungu, *Problema transcrierii şi uniformizării cântărilor psaltice în Biserica noastră*, în "Studii Teologice", seria II, VIII (1956), nr.3-4, p.241-249

[14] Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în "Studii Teologice", seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXX (1952), nr.11-12, p.890-899.

[15] Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1957.

mai înainte între stilul psaltic tradiţional şi cel coral armonico-polifonic, maturitatea şi eficienţa tratării muzicale îmbinându-se fericit cu accesibilitatea - această ultimă însuşire fiind foarte importantă dintr-un punct de vedere eclesial. O serie de alte *culegeri corale* au evidenţiat cele mai frecvent cântate (şi mai valororase) lucrări pentru corurile bisericeşti, stabilind oarecum un standard repertorial comun pentru acestea. Pot fi amintite în acest sens spre exemplu cel puţin *Culegerea de cântări corale religioase "Iubi-Te-voi, Doamne"*[16] şi *Repertoriul coral* pentru coruri bărbăteşti al Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu[17] (acesta din urmă foarte util mai ales în seminariile şi facultăţile de teologie).

După trecerea la cele veşnice a Preafericitului Patriarh Justinian, în anul 1977, acţiunea de uniformizare a continuat, prin tipărirea *Cântărilor Penticostarului*, apărute în anul 1980 cu binecuvântarea P.F.Patriarh Iustin Moisescu[18].

Totuşi, în această perioadă (a ultimului deceniu comunist) se poate observa şi apariţia unor cărţi de cântări care nu se încadrează în "tipicul" uniformizării, în regiunile româneşti în care cântarea bisericiească ortodoxă prezintă nuanţe specifice, locale. Astfel au fost *Cântările bisericeşti*, tipărite la Timişoara în anul 1980, pentru Banat[19] şi *Cântările la serviciile religioase*, la Cluj-Napoca, în anul 1988, pentru Ardeal[20]. Această tendinţă se va accentua destul de puternic în perioada următoare, de după 1989.

*

---

[16] *"Iubi-Te-voi, Doamne" - culegere de cântări corale religioase* (repertoriu de muzică bisericească),Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, anul ? (după 1957).

[17] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Repertoriu coral*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1983 (cu ed.ulterioare).

[18] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, Pr.Chiril Popescu, *Cântările Penticostarului*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1980

[19] Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Edit Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1980.

[20] Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, edit. de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1988.

În deceniile "comuniste", cântăreţii bisericeşti proveneau în continuare de la cele câteva seminarii teologice şi şcoli de cântăreţi, mai puţin de la cele două Institute Teologice de grad universitar, de la Bucureşti şi Sibiu, ai căror absolvenţi se îndreptau în cea mai mare parte către activitatea preoţească. De asemenea, mai ales în mediul rural, un mare număr de cântăreţi s-a format, ca şi mai înainte, prin ucenicia la strană începând din copilărie, pentru o eventuală salarizare obţinând ulterior câte un "certificat de capacitate", în urma vreunui curs de câteva săptămâni.

Salarizarea cântăreţilor bisericeşti a fost mereu una dintre cele mai scăzute ("cel mai mic salariu pe economie" sau chiar numai o parte de normă), ceea ce a făcut ca mulţi cântăreţi talentaţi şi cu studii muzicale de specialitate (chiar superioare) să prefere o carieră muzicală laică, aducătoare de avantaje simţitor mai mari.

În catedrale (patriarhie, mitropolii, episcopii), ca şi în unele biserici mai mari din oraşe, au funcţionat coruri "armonice", fie pe bază benevolă sau cu o retribuţie simbolică a coriştilor şi dirijorilor. Nivelul muzical al acestor coruri era mai ridicat în oraşele importante, care aveau instituţii muzicale laice (filarmonici, teatre de operă) de unde puteau fi recrutaţi coriști cu calităţi vocale sau cu o pregătire de specialitate.

Situaţia aceasta, cu rare excepţii, s-a perpetuat şi după 1989, până astăzi.

Cântarea în Biserica Ortodoxă Română după 1989

Evenimentele survenite în România la 22 decembrie 1989 ("Revoluţia română" şi căderea regimului comunist) au provocat importante schimbări şi în domeniul cântării bisericeşti ortodoxe. Libertatea nou dobândită, mai ales în domeniul tipografic, a făcut ca unele evoluţii doar incipiente înainte de 1989 să capete un aspect exploziv, la aceasta contribuind şi numeroase iniţiative mai mult sau mai puţin private.

Continuând şi amplificând reacţiile la insuficienţele uniformizării impuse începând cu anii '50 ai sec.al XX-lea, apar acum numeroase ***reeditări a unor cărţi "clasice" de cântări psaltice,***

dinainte de cel de-al doilea război mondial sau din perioada imediat înaintea declanşării campaniei de uniformizare. Pot fi amintite în acest sens cărţile lui **Dimitrie Suceveanu** (*Idiomelarul*[21], retipărit de Sebastian Barbu-Bucur), **Ion Popescu Pasărea** (*Liturghierul de strană*[22]) sau **Victor Ojog** (*Anastasimatarul*[23]) etc.

Oarecum pe o linie intermediară între reeditarea "istorică" (cu caracter ştiinţific) a unor cărţi renumite de cântări şi adaptarea lor (totuşi) pentru folosirea curentă în cântarea bisericească se înscrie noua ediţie a "Anastasimatarului" **Ieromonahului Macarie**[24].

Retipărirea unor cărţi de cântări bisericeşti cuprinzând variante regionale ale cântării (din Transilvania şi Banat), acţiune începută destul de timid în ultimii ani înainte de 1989, capătă un nou suflu după 1989. Totuşi se observă o înţelegere mai largă a unităţii existente în cântarea ortodoxă românească, prin faptul că în aceste cărţi apar aproape întotdeauna şi cântări psaltice "propriu-zise" - de obicei dintre cele uniformizate, şi mai ales de la Sfânta Liturghie.

Dintre aceste tipărituri pot fi amintite cele ale **Arhid.Prof.Ioan Brie**[25] şi **Pr.Prof.Vasile Stanciu** de la Cluj[26], **Pr.Conf.Grăjdian Vasile**

---

[21] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1996; vol.III (Triod şi Penticostar), 1997.

[22] Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeşului, 1991.

[23] Victor Ojog, *Anastasimatar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur şi Pr.Conf.Alexie Buzera după ed. din 1943, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1998.

[24] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman şi Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundaţia Stavropoleos, Bucureşti, 2002.

[25] Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase*, Beiuş, 1994.

[26] Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990.

de la Sibiu[27], **Pr.Lect.Nicolae Beleanu** de la Timişoara[28], **Constanţa Cristescu** de la Arad[29] etc.

Dintr-un fel de "nostalgie a originilor" şi poate totodată ca o reacţie la uniformizare, împletită cu o oarecare tentaţie de nuanţă exotică, apar în această perioadă câteva cărţi de cântări "athonite", prin osteneala Obştei monahale a Chiliei "Buna Vestire" din Schitul (românesc) "Sfântul Dimitrie-Lacu", de la Sfântul Munte Athos: "Buchetul muzical athonit" cuprinde *Cântările Sfintei Liturghii* (vol.I), *Cântările Utreniei* (vol.III), *Polielee* (vol.IV)[30].

Nu trebuie să se creadă că tendinţele de uniformizare s-au stins în această perioadă. Credincios crezului înaintaşilor săi, **Pr.Nicu Moldoveanu** de la Facultatea de Teologie din Bucureşti, singur sau în colaborare cu alţi specialişti, a continuat tipărirea unor ediţii "uniformizate", acoperind în cea mai mare parte necesităţile slujbelor bisericeşti. Apariţiile ultimilor ani, tipărite cu binecuvântarea P.Г. Patriarh Teoctist Arăpaşu, numără *Cântările Sfintei Liturghii şi alte*

---

[27] Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994.

[28] Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti*, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1995.

[29] Dr.Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universităţii "Aurel Vlaicu"-Edit.Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001.

[30] *Buchet muzical athonit*, Editura "Evanghelismos", Bucureşti, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002

cântări bisericeşti[31], *Noul Idiomelar*[32], *Cântările Triodului*[33], *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*[34].

În domeniul cântării corale apar de asemenea numeroase culegeri[35].

Desigur, în afara cărţilor de cântări menţionate până acum, apar o multitudine de alte culegeri de muzică bisericească, mai mult sau mai puţin importante, într-o diversitate care era de neimaginat înainte de 1989.

*

În ceea ce priveşte pregătirea cântăreţilor bisericeşti, trebuie observat că după căderea regimului comunist, în numai câţiva ani, numărul şcolilor de teologie şi al absolvenţilor acestora s-a mărit cu un ordin de mărime, adică de aproape zece ori - de la câteva seminarii teologice şi şcoli de cântăreţi înainte de 1989, ajungându-se actualmente la câteva zeci, de la cele două institute teologice de grad universitar la circa 15 facultăţi de teologie în cadrul universităţilor de stat, iar de la câteva sute de absolvenţi ajungându-se la câteva mii în fiecare an.

Imediat după 1989, o secţie de muzică bisericească (bizantină) a apărut şi la Conservatorul de Muzică de la Bucureşti, iar pentru doar câţiva ani şi la Cluj. În ultimii ani s-a mai înfiinţat o secţie

---

[31] Colectiv, *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992.

[32] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele împărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ş.a.)*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2000

[33] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985)*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001.

[34] *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2002.

[35] Spre ex. *Cântările Sfintei Liturghii* pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane, ed.îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1998 etc.

specializată în muzică bisericească la Facultatea de Teologie din Constanţa şi sunt actualmente încheiate şi înaintate la Ministerul Educaţiei, Cercetării şi Tineretului formele pentru o secţie de muzică la Facultatea de Teologie "Andrei Şaguna" de la Sibiu.

Fiind studiată în toate aceste şcoli, la aceasta adăugându-se orele de religie reintroduse în învăţământul general, se poate spune că nivelul de cunoaştere al muzicii bisericeşti ortodoxe a sporit simţitor, la toate nivelurile - mergând până la studiile de master şi doctorat. Pe de altă parte, aceasta nu înseamnă că situaţia socială a cântăreţilor bisericeşti s-a schimbat în aceeaşi măsură. Remuneraţia de obicei insuficientă a acestora a făcut ca în continuare, cu unele excepţii, selecţia cântăreţilor şi calitatea generală a cântării în biserici să nu cunoască evoluţii deosebite.

*

Fără a face parte dintre cântările liturgice ale Bisericii Ortodoxe, dar aflându-se în imediata apropiere a spiritualităţii ortodoxe, o grupă de cântări foarte iubită de creştinii ortodocşi români este cea a *colindelor* (mai ales pentru perioada sărbătorilor din jurul Crăciunului), în care componenta folclorică este de obicei foarte importantă. Continuând o venerabilă tradiţie, iniţiată de folcloriştii ca Sabin Drăgoi[36], George Breazul[37] ş.a. în perioada interbelică şi menţinută oarecum şi în perioada comunistă[38], publicarea de culegeri de colinde de tot felul (pe o voce sau în aranjamente corale etc.) a devenit în ultimii ani un fapt cât se poate de obişnuit[39].

---

[36] *303 colinde cu text şi melodie, culese şi notate de Sabin V.Drăgoi*, publicate la "Scrisul Românesc S.A.", Craiova (1925).

[37] *Colinde, culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian*, "Scrisul Românesc S.A.", Craiova, 1938; retip.în Edit.Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1993.

[38] Astfel, în perioada comunistă, în afara unor apariţii totuşi singulare (spre ex., Prof.Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci*, Cluj-Napoca, 1980), colinde apar chiar şi în *Repertoriul coral* deja menţionat, al Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu... (Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1983).

[39] Dintre foarte numeroasele culegeri corale de colinde se poate menţiona cel puţin, ca fiind reprezentativă, *Antologia de colinde pentru cor mixt*, întocmită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu şi apărută în Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1999.

Un alt fenomen distinct în peisajul cântării de factură religioasă ortodoxă îl constituie cântările asociaţiei "Oastea Domnului", interzisă în perioada comunistă şi care şi-a reluat activitatea după 1989. Numeroasele culegeri publicate în ultimii ani de această asociaţie (de menţionat cele aproape o mie de pagini ale volumului "Sâ cântăm Domnului"[40]) cuprind cântări izvorâte dintr-o trăire pioasă, care din punct de vedere muzical nu se încadrează neapărat pe o linie tradiţională - ceea ce face ca ele să nu se în cadreze de obicei între cântările propriu-zis liturgice.

Preocupări de muzicologie bisericească şi bizantină înainte şi după 1989

În perioada comunistă, deci până în 1989, în ceea ce priveşte preocupările teoretice româneşti asupra cântării bisericeşti ortodoxe se poate observa un fenomen interesant, care dă măsura situaţiei politice şi culturale din vremea aceea. Cercetările în domeniul *bizantinologiei muzicale*, care desigur priveau şi cântarea în Biserica Ortodoxă Română, puteau apare în editurile sau publicaţiile culturale mai "oficiale" (laice), aşadar totul sub o oarecară "umbrelă bizantinologică", în timp ce lucrările care făceau trimitere directă la cântarea *bisericească* (sau la domeniul bisericesc), puteau vedea lumina tiparului doar în revistele şi publicaţiile strict bisericeşti. Aceasta exprimă încă o dată condiţia Bisericii Ortodoxe sub regimul comunist, de tolerare, dar în limite cât se poate de precise. Totodată, la vremea respectiveă, această situaţie putea crea şi o anumită impresie "propagandistică", referitor la problemele vieţii creştine, bisericeşti, ca fiind vorba despre o realitate doar "istorică" şi de interes doar "ştiinţific".

În mod asemănător, sub o altă "umbrelă" oficială, cea a *etnomuzicologiei*, au apărut lucrări foarte interesante privind aspecte din imediata apropiere a vieţii religioase, cum este cazul colindelor, care fiind foarte "folclorice", nu sunt prin aceasta mai puţin *religioase*.

---

[40] *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului*, ed.a IV-a, Editura "Oastea Domnului, Sibiu, 1999.

Într-un fel, situaţia aceasta mai exprima (şi exprimă în continuare) profunda înrudire a domeniului cântării ortodoxe româneşti cu cel al *bizantinologici muzicale*, pe de o parte, şi cu al *etnomuzicologiei*, pe de altă parte. De aceea, bizantinologi şi etnomuzicologi valoroşi, unii dintre ei continuându-şi activitatea începută în perioada interbelică, înainte de venirea la putere a regimului comunist, au publicat sub acest regim atât în reviste ştiiţifice laice, cât şi în reviste bisericeşti, aducându-şi până la urmă o contribuţie deosebit de importantă pentru domeniul muzicii bisericeşti din România.

Aşa a fost cazul **Preotului Ioan D.Petrescu** (1884-1970)[41], al lui **George Breazul** (1887-1961)[42], **Gheorghe Ciobanu** (1909-2000)[43], **Titus Moisescu** (1922-2002)[44], **Arhid.Sebastian Barbu-Bucur** (n.1930)[45] etc.

---

[41] Pr.Ioan.D.Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, vol.I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, vol. II, 1984 (ed.îngrijită de Titus Moisescu).

[42] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti* (cu numeroase studii de bizantinologie muzicală sau referitoare la cântarea bisericească) , vol.I (ed.îngrijită de Vasile Tomescu), Edit.Muzicală, Bucureşti, 1966, vol.II (ed.îngrijită de Gheorghe Firca), 1970, vol.III (ed.idem), 1974, vol. IV, (ed.idem), 1977, vol.V (ed.îngrijită de Gheorghe Ciobanu), 1981.

[43] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în Biserica Ortodoxă Română", XC (1972), nr.1-2, p.162-195; idem, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol.I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1974, vol.II, 1979; idem, *Theorie, pratique, tradition, facteurs complementaires indispensables pour dechiffrer l'ancienne musique byzantine*, în "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 32/7 (1982), p.29-37 etc.

[44] Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România*, în "Biserica Ortodoxă Română", C (1982), nr.7-8, p.682-691; idem, *Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985 etc.

[45] Arhid.Prof.Dr. Sebastian, Barbu-Bucur, *D.G.Kiriak - contribuţii la armonizarea melodiilor psaltice*, în "Glasul Bisericii", XXXIII (1974), nr.7-8, iul.-aug., p.696-705; idem, *Axionul "Îngerul a strigat" în armonizarea lui D.G.Kiriak*, în "Glasul Bisericii", XXXIV (1975), nr.7-8, p.763-778; idem, *Acţiunea de "românire" a cântărilor psaltice şi determinările ei social-patriotice. Filoteri sin Agăi Jipei şi alţi autori din sec. al XVIII-lea*, în "Biserica Ortodoxă Română" XCII (1980), nr.7-8, iul.-aug., p.836-856; idem, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură şi Sfânta Scriptură în cântările Bisericii*, în "Studii Teologice" seria II, XL (1988), nr.5, p.86-104, idem, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989 etc.

Dintre cei care care au activat şi au publicat îndeosebi în cadrul *bisericesc* şi cu referire directă la "cântarea (/ muzica) bisericească", trebuie amintiţi în primul rând **Prof.Nicolae Lungu** (1900-1993)[46], menţionat deja în legătură cu problemele uniformizării cântării în Biserica Ortodoxă Română după 1950, şi urmaşul său la catedra de muzică bisericească de la Facultatea de Muzică din Bucureşti, **Pr.Prof.Nicu Moldoveanu** (1940-)[47], cu valoroase sinteze de istorie a cântării bisericeşti. La Sibiu **Pr.Prof.Gheorghe Şoima** (1911-1985) a scris despre *funcţiunile muzicii liturgice*[48], despre *folclorul muzical religios*[49] şi despre *muzica bisericească şi laică* la Institutul Teologic din Sibiu[50].

O lucrare colectivă deosebit de importantă şi pentru cântarea bisericeascâ este seria de ***Izvoare ale muzicii românesti***[51], publicată

---

[46] Prof.Nicolae Lungu, *Tehnica recitativului liturgic. Organizarea corului bisericesc*, în "Sudii Teologice" seria II, I (1949), nr.3-4, p.238-251; *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în "Sudii Teologice" seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; idem, *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXX (1952), nr.11-12, p.890-899; idem, *Problema transcrierii şi uniformizării cântărilor psaltice în Biserica noastră*, în "Studii Teologice" seria II, VIII (1956), 3-4, p.241-249; idem, *Combaterea inovaţiilor în recitativul liturgic*, în "Studii Teologice" seria II, VII (1957), nr.7-8, p.562-573 etc.

[47] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - manuscrise muzicale vechi bizantine din România (greceşti, româneşti şi romăno-greceşti) până la începutul secolului al XIX-lea*, în "Biserica Ortodoxă Română", XCII (1974), nr.1-2, p.131-280; idem, *Manuscrise muzicale bizantine cu notaţie antechrysantica din Biblioteca Sfântului Sinod şi Biblioteca Palatului Patriarhal din Bucureşti*, în "Glasul Bisericii", XXXIV (1975), nr.7-8, p.806-812; idem, *Preocupări de muzică şi muzicologie în Biserica Ortodoxă Română în ultimii cincizeci de ani (1925-1975)*, în "Sudii Teologice" seria II, XXIX (1976), nr.3-4, p.263-297; idem, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, în "Glasul Bisericii" XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, "Biserica Ortodoxă Română", CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II, CIV (1986), nr.3-4, p.117-139 etc.

[48] Pr.Prof.Gheorghe Şoima, *Funcţiunile muzicii liturgice*, Edit.Arhidiecezană, Sibiu, 1945.

[49] Idem, *Folclorul muzical religios*, în "Studii Teologice" seria a II-a, II (1950), nr.3-6, p.288-294.

[50] Idem, *Muzica bisericească şi laică la Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.5-6, p.798-806.

[51] **Izvoare ale muzicii românesti:** vol I -*Culegeri de folclor şi cântece de lume*, ed.Gheorghe Ciobanu, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1976; vol II - *Muzică instrumentală,*

începând cu anul 1976 (şi unde se poate uşor observa "alunecarea" specialiştilor spre problemele bizantinologiei muzicale), care va continua şi după 1989.

Dintre muzicologii laici, a tratat despre melodica bizantină **Prof.Victor Giuleanu**[52] şi au atins în preocupările lor domeniul muzicii româneşti de origine bizantină **Prof.Viorel Cosma**[53], **Prof.Octavian Lazăr Cosma**[54], **Adriana Şirli**[55] ş.a., iar dntre cercetătorii străini care s-au aplecat asupra problemelor muzicii medievale (de origine bizantină) în spaţiul românesc trebuie menţionată cel puţin **Anne E.Pennington**[56].

Alţi specialişti care au publicat în perioada comunistă în domeniul muzicii bisericeşti: **Diac.Prof.Grigore Panţiru** (1905-1981)[57], **Arhid.Lect.Ioan Popescu** (1925-1992)[58], **Pr.Ştefan C.Alexe**[59],

---

vocală şi psaltică din secolele XVI-XIX, ed.idem, 1978; vol III - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna: „Antologhion"*, ed. Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, 1980; vol. III B transcripta - *Şcoala muzicală de la Putna" - Manuscrisul nr. 56/544/576 I - P/II: „Stihirar"*, ed.idem, 1984; vol. IV - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. I-26/Iaşi: „Antologhion"*, ed.idem, 1981; vol. V - documenta, *„Şcoala muzicală de la Putna"-Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, ed.Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, 1983; vol. VI - monumenta: *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr.12/Leipzig: „Antologhion"*, ed.Titus Moisescu, 1984; vol. VII A-D, documenta et transcripta: *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească*, ed.Sebastian Barbu-Bucur, vol.1-3, Bucureşti, 1981, 1984, 1986; vol.4, Buzău, 1992; vol VIII - documenta et transcripta: *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms.1106)*, ed.Hrisanta Trebici Marin, 1985.

[52] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

[53] Viorel Cosma, *Menţiuni istorice româneşti privitoare la interpretare în muzica bizantină (sec.XIV-XVIII)*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXXXV (1967), nr.9-10, p.1051-1056 etc.

[54] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol.I-VII, Bucureşti, Edit.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1973-1979.

[55] Adriana Şirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX).I.Anastasimatarul*, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1985

[56] Anne E.Pennington, *Muzica în Moldova medievală - Music in Medieval Moldavia (16th Century)*, bilingual ed., Edit.Muzicală, Bucureşti, 1985.

[57] Diac.Prof.Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1971.

[58] Arhid.Lect.Ioan Popescu, *Muzica bisericească în Transilvania*, în vol. "Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu, 1988, p.305-317.

Pr.Ioan Boştenaru[60], **Pr.Prof.Nicolae Necula**[61], **Pr.Marin Velea**[62], **Pr.Prof.Alexie Buzera**[63], **Prof.Constantin Catrina**[64] etc.

În sfârşit, unii teologi importanţi ai Bisericii Ortodoxe Române, ca **Pr.Prof.Dr.Ene Branişte** (1913-1984)[65] şi **Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae** (1903-1993)[66], au abordat în unele dintre scrierile lor aspecte ale cântării bisericeşti.

Este de remarcat şi interesul unor compozitori pentru valorificarea muzicii de origine bizantină, exemplul cel mai ilustru fiind **Paul Constantinescu** (1909-1963), cu cele două monumentale lucrări vocal-simfonice ale sale, *Oratoriul bizantin de Paşti-Patimile şi Învierea Domnului* (1946-1948) şi *Oratoriul bizantin de Crăciun-Naşterea Domnului* (1947).

*

După 1989, unii dintre cei menţionaţi înainte îşi continuă o activitate rodnică în noile condiţii de libertate a exprimării: **Gheorghe**

---

[59] Pr.Ştefan C.Alexe, *Folosele cântării bisericeşti în comun după Sf.Nicota de Remesiana*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr.1-2, p.165-182.

[60] Pr.Ioan Boştenaru, *Muzica şi cultul în Biserica Ortodoxă*, în "Studii Teologice" seria II, XXII (1971), nr.1-2, p.110-118 etc.

[61] Pr.Prof.Nicolae Necula, *Cântarea cultică în Biserica Coptă Ortodoxă*,în "Glasul Bisericii", XXXVIII (1979), nr.7-8, iul.-aug., p.773-781

[62] Pr.Marin Velea, *Originea şi evoluţia semiografiei cântării bisericeşti*, în "Studii Teologice" seria II, XVII (1965), nr.9-10, p.593-620; idem, *Începuturile muzicii corale româneşti, laice şi bisericeşti*, în "Biserica Ortodoxă Română", XCVIII (1980), nr.1-2, p.232-242 etc.

[63] Pr.Alexie.Al.Buzera, *Şcoala de psaltichie de la Madona-Dudu din Craiova la începutul sec.al XIX-lea şi sistema nouă*, în "Mitropolia Olteniei", XXIII (1971), nr.7-8, p.559-562; idem, *Contribuţii la istoria muzicii bisericeşti şi laice din Craiova*, în "Mitropolia Olteniei", XXV (1973), nr.7-8, p.576-586 etc.

[64] Constantin Catrina, *Muzica psaltică românească în biblioteca muzeului din Şcheii Braşovului*, în "Studii şi Cercetări de Istoria Artei", seria "Teatru, Muzică, Cinematografie", tom.19, 1972, p.37-44 (în colab.cu Mihai Manolache); idem, *Şcoală şi dascăli de psaltichie în Şcheii Braşovului*, în "Studii de Muzicologie", vol.X, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1974, p.147-160 (în colab.cu Mihai Manolache) etc.

[65] Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor*, în "Studii Teologice" seria II, VI (1954), nr.1-2, p.17-38.

[66] Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unităţii în dreapta credinţă*, în "Ortocoxia", XXXIII (1981), nr.1, p.58-72.

Ciobanu[67], **Titus Moisescu**[68], **Arhid.Sebastian Barbu-Bucur**[69], **Pr.Nicu Moldoveanu,**[70] **Pr.Alexie Buzera**[71], **Constantin Catrina**[72] etc.

Se afirmă totodată o serie de noi cercetători, fie clerici sau laici, care abordează problematica muzicii bisericeşti sub o multitudine de aspecte. Fără pretenţia de a epuiza subiectul pot fi menţionaţi: **Gheorghe C. Ionescu**, cu un foarte interesant *Lexicon* al celor ce s-au preocupat de muzica bisericească românească de-a lungul timpului[73], **Constanţa Cristescu**, cu un studiu substanţial despre *toacă* (unul dintre puţinele instrumente muzicale acceptate de Biserica Ortodoxă)[74], **Pr.Prof.Vasile Stanciu**, cu sinteze privind *cântarea bisericească în Ardeal* (Transilvania)[75], **Pr.Conf.Vasile Grăjdian**, cu studii în domeniul *teologiei cântării liturgice* ortodoxe[76]

---

[67] Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol.III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992; idem, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.21-35.

[68] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muziciceni români*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1999 etc.

[69] Arhid.Prof.Dr.Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrisele muzicale româneşti de la Muntele Athos*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000 etc.

[70] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Macarie Ieromonahul (1770-1836), traducător, compozitor, copist, tipograf*, în "Biserica Ortodoxă Română", CVIII (1990), nr.1-2, p.116-136; idem, *Afirmarea Muzicii noastre în vremea Domnului Alexandru Ioan Cuza (1859-1866)*, în "Biserica Ortodoxă Română", CIX (1991), nr.4-6, p.121-152 etc.

[71] Pr.Prof.Dr.Alexie.Al.Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec.al XIX-lea*, Fundaţia Scrisul românesc, Craiova, 1999 etc.

[72] Constantin Catrina, *Muzica de tradiţie bizantină - Şcheii Braşovului*, Editura Arania, Braşov, 2001 etc.

[73] Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România*, Edit.Diogene, Bucureşti, 1994.

[74] Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998.

[75] Pr.Prof.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Trasilvania*, Cluj-Napoca, 1996; idem, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, Edit.Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001.

[76] Pr.Vasile Grăjdian, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000.

şi al *oralităţii* cântării bisericeşti din Ardeal (Transilvania)[77], **Vasile Vasile**[78], **Florin Bucescu** etc.

Congresele de muzicologie bizantină, ca cel de la Iaşi (anual, ajuns în anul 2003 la a zecea ediţie), de la Bucureşti (2002) sau Piatra Neamţ (2002) şi ***revistele de specialitate***, de obicei cu apariţie anuală, ca *"Byzantion romanicon"* (la Iaşi, începând din 1995) sau *"Acta Muzicae Byzantianae"* (tot la Iaşi, începând din 1999) au constituit un prilej de apropiere între studiul savant şi practica bisericească a cântării şi au permis apariţia, alături de cei mai în vârstă, a numeroşi tineri, ca **Nicolae Gheorghiţă**, **Elena Chircev**, **Petre Stanciu**, **Mariana Flaişer**, **Costin Moisil**, **Delia-Ştefania Barbu**, **Constantin Secară** etc.

*

Dacă înainte de 1989, apariţia vreunei înregistrări de muzică bisericească era cu totul singulară şi făcea uneori să se bănuiască cine ştie ce interes propagandistic al regimului (comunist) - cum a fost cazul câtorva LP-uri ale corului "Madrigal" condus de Marin Constantin (în anii '70-'80), după 1989 un fenomen cu totul nou remarcabil este apariţia a nenumărate **înregistrări** (casete, CD-uri, mai nou Mp3 etc.) **de muzică bisericească ortodoxă**, de tradiţie bizantină sau corală - alături de cea a altor confesiuni. Desigur, calitatea cântăreţilor sau a corurilor diferă foarte mult, dar entuziasmul este întotdeauna prezent.

Între grupurile cu activitate mai îndelungată şi cu mai multe înregistrări poate fi menţionată îndeosebi formaţia "Psalmodia" de la Bucureşti, condusă de Arhid.Prof.Sebastian Barbu-Bucur.

---

[77] Idem, *Aspecte de oralitate în cântarea de stranã din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.65-75; idem, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină,* în idem rev.("Acta Musicae Byzantinae"), vol.III, aprilie, 2001, p.38-45; idem, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, în idem rev., vol.IV, mai, 2002, p.182-187; idem, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, în idem rev., vol.V, mai, 2003, p.102-110; idem, în colaborare cu Lect Drd.Sorin Dobre, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, vol.I, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003,.

[78] Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol.I-II, Edit.Interprint, Bucureşti, 1997.

Concluzii

La capătul acestei sumare presentări se pot trage câteva concluzii:

1. Sub regimul comunist, până la 1989, cântarea bisericească ortodoxă, la fel ca toate celelalte manifestări religioase, s-a dezvoltat în condiţii deosebit de restrictive din punct de vedere politic, ce au permis totuşi o oarecare "unificare" programat(ic)ă a stilurilor de cântare.

2. După schimbările din 1989, ce au însemnat în primul rând căderea regimului comunist, promovarea cântării bisericeşti ortodoxe s-a putut bucura de mai multă libertate, cunoscând o deosebită diversitate de manifestări.

3. Totuşi, indiferent de condiţiile istorice sau politice, o caracteristică (şi o preocupare) permanentă în dezvoltarea cântării din Biserica Ortodoxă Română a constituit-o păstrarea acesteia în unitatea şi continuitatea Tradiţiei bisericeşti.

CULTIVAREA CÂNTĂRII ORTODOXE ÎN CONDIŢII PLURICONFESIONALE ŞI MULTICULTIRALE

În slujbele Bisericilor Ortodoxe cântarea ocupă un loc important, prezentând caracteristici ce par bine stabilite, în legătură cu *ethos*-ul general al cadrului liturgic respectiv. În acest sens, actualmente încă se poate destul de uşor identifica o muzică oarecare (desigur vocală) ca fiind sau nu "bisericească" şi "ortodoxă", adica fiind (sau nu) adecvată slujbelor bisericeşti.

În acelaşi timp nu este mai puţin adevărat faptul că în ultimele două-trei secole - şi într-o măsură tot mai mare în ultimele decenii - identitatea cântării liturgice ortodoxe a fost supusă influenţelor (şi chiar unei oarecare "presiuni" culturale) din partea altor muzici, religioase sau nu, cu care şi cei care cultivă cântarea bisericească ortodoxă, cântăreţii bisericeşti, au venit în contact. La aceasta au contribuit mai ales noile mijloace tehnice mass- şi multi-media, care, în cadrul circulaţiei de informaţie tot mai dezvoltate, au propus (şi propun în continuare) din ce în ce mai numeroase şi diverse alte modele muzicale, ce pot părea unora eventuale "alternative" la cântarea bisericească tradiţională.

Rămânând la acest nivel general, se pot aminti în primul rând modernizările din punct de vedere muzical care au avut loc în alte confesiuni creştine (cea catolică sau protestantă), dar nu pot fi trecute cu vederea nici multe alte muzici de tot felul, care prin impactul lor cultural şi de modă, mai ales asupra unor categorii sociale sau de vârstă (şi ne putem gândi la impactul unor mode muzicale asupra tinerilor) dau adesea impresia, chiar dacă de obicei numai trecător, că "aceasta" sau "acea muzică" este cea "bună", cea "care trebuie" sau "cea care place".

În particular, aceste probleme prezintă o importanţă specială pentru învăţământul muzical din şcolile de teologie ortodoxă, unde îndeosebi este necesară prezentarea clară a Tradiţiei bisericeşti şi în această privinţă - care şi ea constituie o parte a învăţăturii (esenţiale)

despre mântuire. Şi se poate pune întrebarea care este atitudinea potrivită pe care trebuie s-o adopte cei preocupaţi de soarta cântării bisericeşti, în noul ambient muzical - pluriconfesional şi multicultural ?

Elemente pentru un răspuns posibil ni le poate oferi experienţa ultimelor două-trei secole în domeniul cantării bisericeşti, unde putem afla destule exemple de reacţii la noile condiţii cultural-muzicale, putând vedea totodată şi urmările în timp, "roadele" unora dintre aceste reacţii. În felul acesta se poate structura, măcar în parte, o panoplie de criterii folositoare pentru situaţia prezentului şi - de ce nu - poate chiar pentru viitor.

Pentru cântarea din Biserica Ortodoxă Română în ultimele două-trei secole, cea la care ne vom referi în special, un avantaj important pentru cercetător îl constituie buna documentare muzicală şi istorică, sub forma numeroaselor manuscrise şi tipărituri existente[1], ca şi numeroasele studii de specialitate (istorice şi muzicologice) deja elaborate asupra acestei perioade[2], care pot permite formularea unor necesare concluzii cu caracter general.

---

[1] Începând cu primele manuscrise muzicale româneşti (în notaţia de origine bizantină) de la începutul sec.al XVIII-lea - v. *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească,* ed. Sebastian Barbu-Bucur, în "Izvoare ale muzicii românesti": Vol.VII A-D, documenta et transcripta (vol.I: *Catavasier*, Bucureşti, 1981; vol.II: *Anastasimatar*, Bucureşti, 1984; vol.III: *Stihirariul*, Bucureşti, 1986; vol.IV: *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992); *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca* (ms.1106), idem colecţia ("Izvoare ale muzicii românesti") Vol.VIII, monumenta et transcripta, ed. Hrisanta Trebici-Marin, Bucureşti, 1985.

Pentru tipăriturile de muzică bisericească, începând cu *Anastasimatarul* lui Petru Efesiul de la Bucureşti, mai 1820 - v. Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în „Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească", Bucureşti, 1985, p.82 ş.u.

[2] Spre exemplu: Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în sec.al XVIII şi începutul sec.al XIX şi aportul original al culturii autohtone*, Bucureşti, 1989; Alexie Al.Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec.al XIX-lea*, Craiova, 1999; Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, în "Glasul Bisericii" XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, în "Biserica Ortodoxă Română" CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II (*Creaţia corală...*), CIV (1986), nr.3-4, p.117-139 etc.

Astfel, o primă atitudine ce se poate constata în mod repetat de-a lungul timpului este cea de respingere categorică, radicală, în raport cu înnoirile culturii muzicale din afara Bisericii Ortodoxe. Este ceea ce se poate observa, spre exemplu, la "tradiţionaliştii" care se opuneau în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea introducerii muzicii corale de factură armonico-polifonică în cântarea bisericească[3]. Totuşi, astăzi, la mai bine de un secol şi jumătate după respectivele evenimente, vedem că muzica corală şi-a aflat şi ea un oarecare loc în Biserica Ortodoxă Română, chiar dacă nu la modul exclusiv. Ceea ce, din perspectiva cristalizărilor istorice, nu pare să dea dreptate întru-totul radicalismului liniei tradiţionaliste.

Însă, tot referitor la procesul de introducere a muzicii corale în Biserica Ortodoxă Română, mai trebuie amintită o altă atitudine, la vremea respectivă, cea a "modernistilor", cu totul deschişi înnoirilor muzicale în Biserică[4]. Faptul menţionat deja al reuşitei introducerii cântării armonice pare să dea acestora dreptate, din perspectiva istorică a prezentului. Dar, şi în acest caz, "dreptatea" aceasta trebuie înţeleasă foarte nuanţat. Cântarea corală care răsună astăzi în bisericile româneşti are prea puţin de a face cu zecile de "Liturghii corale" compuse începând cu jumătatea se.al XIX-lea, marea majoritate sub influenţa operei italiene sau germane, chiar dacă această influenţă s-a exercitat uneori pe filieră rusească[5] - adică s-ar putea spune, pe o cale destul de "ortodoxă". Fiind prea străine spiritului (duhului) cântării tradiţionale, aceste compoziţii muzicale nu s-au impus în repertoriul liturgic ortodox, dispărând aproape în totalitate.

Ceea ce s-a impus de-a lungul timpului a fost un compromis, sau mai corect spus o *sinteză* muzicală, realizată treptat de-a lungul mai multor decenii, până spre mijlocul sec.al XX-lea, prin munca mai

---

[3] Sebastian Barbu-Bucur, *Axionul „Îngerul a strigat" în armonizarea lui D.G.Kiriac*, în „Glasul Bisericii", XXXIV (1975), nr.7-8, p.764 ş.u.; Nifon N.Ploeşteanu, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie şi pe note liniare pentru trei voci*, Bucureşti, 1902, p.76.

[4] Sebastian Barbu-Bucur, *Axionul „Îngerul a strigat"*..., loc.cit.

[5] Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în sec.XX*..., partea II (*Creaţia corală*...), p.138-139.

multor muzicieni de talent (între care trebuie amintiţi măcar D.G.Kiriak sau N.Lungu, alături de mulţi alţii). Ideea călăuzitoare a fost aceea a armonizării *vechilor cântări* (tradiţionale) de strană, prin folosirea unor procedee armonice şi polifonice de factură modală, adecvate străvechilor *glasuri* bisericeşti[6].

Aceată soluţie care s-a impus pare să fie mai apropiată de atitudinea "moderaţilor" de la începuturile cântării corale armonice în Biserica Ortodoxă Română[7]. Fără a fi neapărat o atitudine de compromis comod, în această atitudine "moderată" este vorba mai curând despre o încercare de a afla ce poate fi bun şi folositor în ceea propun înnoirile culturii muzicale, pentru a încerca ulterior o încadrare organică şi cât mai firească a acelor noutăţi între realităţile muzicale confirmate de o tradiţie venerabilă - şi care, tocmai în virtutea respectivei Tradiţii, nu pot fi abandonate.

Din acest exemplu putem desluşi aşadar două reacţii relativ extreme - de respingere sau de acceptare totală a noutăţilor - şi una oarecum "de mijloc", de acceptare nuanţată a unor aspecte (cu respingerea totodată a altora).

Trecând la alte situaţii din istoria ultimelor veacuri, se mai poate observa că anumite înnoiri aparente care se propun din afara Bisericii Ortodoxe nu reprezintă neapărat "noutăţi" la modul absolut, fiind vorba de fapt despre regăsirea unor elemente ale Tradiţiei bisericeşti, estompate odată cu trecerea timpului. Aşa este cazul *cântării în comun* (de obşte"), care, în primele decenii ale sec.al XX-lea putea să pară pentru unii o influenţă de provenienţă protestantă[8], dar care la o cercetare teologică serioasă s-a vădit curând a fi o caracteristică a cântării bisericeşti încă de la începuturile creştinismului[9].

Încă o manieră de a încerca "noutăţile" muzicale şi de a le supune oarecum "probei timpului" în Biserică pare a fi (fost) aceea de a păstra în folosinţă împreună ("alături", una lângă alta) soluţii

---

[6] *Ibidem*, p.138.

[7] Nifon N.Ploeşteanu, *op.cit.*, loc.cit.

[8] Ştefan Felea, *Cântarea în comun*, în „Cultura", XXVII (1938), nr.4-5, p.37-39.

[9] Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor*, în „Studii Teologice", seria a II-a, VI (1954), nr.1-2, p.17-38.

muzicale diferite. Astfel, după introducerea cântării armonice (pe mai multe voci), cântarea monodică tradiţională (de strană) a rămas să fie cultivată mai departe, mai ales în bisericile mai mici (de ţară) sau în mănăstiri. Şi de asemenea, alături de notaţia liniară occidentală (pe portativ), apărută în orizontul cântării ortodoxe odată cu cântarea armonică, s-a păstrat şi notaţia psaltică, de origine bizantină, după cum vedem în numeroase cărţi de cântări "pe ambele notaţii" [10] şi în pofida unor dificultăţi în echivalarea practică a celor două sisteme[11].

Pe aceeaşi linie a păstrării în paralel a unor soluţii muzicale diferite, ar mai fi de amintit felul în care cântarea în comun, acolo unde a fost cultivată mai insisitent, nu a însemnat desfiiinţarea rolului cântăreţului profesionist (oarecum "solist"), putându-se vorbi chiar despre o complementaritate între cântăreţ şi obşte, în sensul în care cântăreţul este cel care animă şi coordonează cântarea în comun[12].

În sfârşit, nu trebuie să uităm că deşi în Biserica Ortodoxă muzica este eminamente vocală (adică este doar "cântare"), în paralel s-a păstrat totuşi şi s-a cultivat chiar peste milenii în Răsăritul creştin şi o "sămânţă" a instrumentelor muzicale, prin folosirea foarte tradiţională a clopotului şi a toacei[13].

O atitudine specială a Bisericii Ortodoxe vis-a-vis de noutăţile muzicale priveşte şi situaţia în care anumite noutăţi par să fie acceptate pentru moment, dar fără a rezista în timp. Am amintit deja deosebit de numeroasele Liturghii corale (armonice) compuse de diferiţi compozitori în a doua jumătate a sec.al XIX-lea, până spre începutul sec.al XX-lea - de obicei şi cântate la vremea respectivă -

---

[10] Spre ex. Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat - Vecernierul (sau cântările Vecerniei de sâmbătă pe cele opt glasuri bisericeşti)*, Ed.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953; ed. II 1974; Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat - Utrenierul (sau cântările Utrenieie de Duminică pe cele opt glasuri bisericeşti cu svetilne şi doxologii mari)*, Ed.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954; ed. II 1974.

[11] Ion Popescu-Pasărea, *Problema transcrierii muzicii psaltice*, în „Cultura", XXV (1936), nr.9-11, p.19.

[12] Ene Branişte, *op.cit*, p.33.

[13] V.Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă - Repertoriul românesc, monografie, tipologie şi antologie muzicală*, Ed.Academiei Române, Bucureşti, (2000 ?).

care au dispărut treptat din repertoriul corurilor ortodexe (cu rare excepţii, ce privesc uneori doar unele părţi ale respectivelor Liturghii). O situaţie asemănătoare este cea a Cântărilor Oastei Domnului, unde dintre sutele de cântări tipărite de-a lungul timpului - şi chiar mai recent[14] - prea puţine (sau chiar deloc) s-au impus între cântările Bisericii Ortodoxe Române, fiind cultivate doar (şi mai ales) de aderenţii fervenţi ai mişcării (Oastei Domnului).

Într-un alt plan al preocupărilor privind cântarea bisericească, cel muzicologic, interesul pentru cercetările de factură bizantinologică - care de asemenea ar putea fi considerată ca o "noutate" a ultimului secol[15] – a emulat şi revalorificarea cântărilor din tipărituri şi chiar manuscrise (stră)vechi, concretizată în numeroase retipăriri[16] sau înregistrări muzicale (casete audio, CD-uri etc.)[17].

---

[14] V. *Să cântăm Domnului – carte de cântări a Oastei Domnului*, ed.IV, Ed."Oastea Domnului", Sibiu, 1999.

[15] Sebastian Barbu-Bucur, cu lucrarea sa deja citată (*Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească...*), face parte dintr-o pleiadă strălucită de cercetători, care începe cu I.D.Petrescu şi numără între exponenţii săi de frunte, alături de S.Barbu-Bucur, pe Gheorghe Ciobanu, G.Panţîru, Titus Moisescu, Nicu Moldoveanu, Alexie Buzera, V.I.Vasile, Constantin Catrina, Hrisanta Marin, împreună cu mulţi alţii.

[16] Dintre multele exemple posibile, în afară de lucrările deja citate ale lui Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească...* şi în general toată seria de "Izvoare ale muzicii româneşti", s-ar mai putea aminti lucrările de paleografie muzicală ale lui I.D.Petrescu (*Etudes de paléographie muzicale byzantine, Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; *Etudes de paléographie muzicale byzantine*, Bucureşti, 1967), dar şi republicările unor culegeri de cântări mult răspândite înainte de ediţiile uniformizate ale Patriarhiei Române de la mijlocul sec.al XX-lea (*Anastasimatarul uniformizat...*); aşa sunt retipăririle lucrărilor lui Ion Popescu-Pasărea, *Liturghierul de strană*, Ed. Episcopiei Argeşului, 1991; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, vol.I, Ed.Mănăstirii Sinaia, 1992, vol.II, Ed.Trinitas, Iaşi, 1996, vol.III, Ed.Trinitas, Iaşi, 1997; Victor Vasile Ojog, *Anastasimatar*, Ed.Trinitas, Iaşi, 1998 etc.; sau retipăririle unor culegeri cu caracter regional: Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1980 - pentru Banat şi Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, Ed. Arhiepiscopiei Ortodoxe Române a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1988 - pentru Ardeal etc.

[17] Un exemplu, între multe altele, poate fi seria de înregistrări „Electrecord" ale Formaţiei *Psalmodia*, dirig.Arhid.dr.Sebastian Barbu-Bucur (MC 001007, STC 001055, STC 001161, STC 001162, STC 001163, STC 001244, STC 001245, STC 001276).

Dincolo de nuanţa exotică şi de nostalgia dezvoltărilor calofonice ("super-melismatice") fenomenul - în curs - este probabil să aibe urmări, el exprimând (posibil) nevoia de liniştire în agitaţia contemporană şi fiind o reacţie firească la expedierea "tropărească" (reducţionistă), prezentă în unele tendinţe muzical-liturgice mai moderne, care au dus poate prea departe simplificarea şi eliberarea de influenţele greco-turco-perso-arabe (în continuarea procesului de "românire" a cântărilor)[18].

*

Încercând câteva concluzii foarte concise, se poate spune că, în ansamblu, Biserica Ortodoxă (cea Română, cel puţin) a lucrat "cu măsură", sau, altfel spus, cu multă înţelepciune, în acceptarea noutăţilor muzicale, evitându-se "şocurile" în cadrul aceleiaşi generaţii, evoluţiile ce se pot constata cristalizându-se peste decenii, sau chiar peste secole.

De asemenea, în toate situaţiile se poate vorbi despre o *selecţie eclesială*, în timp, treptată, în Duhul Bisericii şi prin lucrarea Harului Duhului Sfânt în Biserică.

---

[18] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol I, Ed.muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.340.

ASPECTE TEOLOGICE NON-TEXTUALE ÎN CÂNTAREA LITURGICĂ A BISERICII ORTODOXE

Cântării liturgice în Biserica Ortodoxă i s-a remarcat adesea caracterul teologic, chiar în sens dogmatic, referitor mai ales la textul (imnografic) al cântărilor: Un important liturgist ortodox român se putea exprima în acest sens arătând că "învăţătura sau dogma ortodoxă şi-a găsit formele de exprimare în cadrul cultului său atât *în imnografia bizantină (canoane, condace, tropare* etc. - s.n.), cât mai ales în textele liturgice răsăritene"[1]. De asemenea "*imnologia a avut de la început un caracter mai mult dogmatic* (s.n.), ea fiind stimulată în mare măsură de lupta cu ereticii. În aceste condiţii imnologia s-a transformat într-o *adevarată replică dogmatică - doctrinară, aşa cum putem desprinde din textele multor cântări bisericeşti* (s.n.)..."[2].

Într-un mod asemănător, şi referindu-se în particular la creaţiile imnografice atribuite Sf.Ioan Damaschin, un cercetător din afara Bisericii Ortodoxe observa chiar că "unele dintre imnele sale sunt concise formulări de doctrină (statements of doctrine)"[3]. Dar chiar şi atunci când Alexander Schmemann aprecia că "în slujbele bizantine sinoadele de la Niceea, Constantinopol, Efes şi Calcedon nu au fost pur şi simplu «transpuse» din limbajul filozofic în cel al poeziei liturgice, ci ele au fost tâlcuite (revealed), aprofundate, înţelese, manifestate în toata semnificaţia lor"[4], era vorba în special tot despre *textul* (cu conţinut teologic al) cântărilor bisericeşti, liturgice.

---

[1] Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Liturgica generală - cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, ed.II, Bucureşti, 1993, p.692.

[2] *Ibid.*, p.730.

[3] *The Hymns of the Octoechus*, transcribed by H.J.W.Tillyard, Part II, "Monumenta Musicae Byzantinae" Serie transcripta, vol.V, Copenhague, 1947, p.XIV (studiul introductiv), tr.n.

[4] Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.219 ş.u.(tr.n.)

Mai există însă şi o serie de aspecte ale cântării liturgice care nu privesc direct textul lor, dar care prin aceasta nu sunt mai puţin importante dintr-un punct de vedere teologic. Acest tip de aspecte cu caracter teologic le numim în studiul de faţă "non-textuale", şi fără a avea pretenţia tratării lor exhaustive, ne vom referi la câteva dintre ele, care ni se par mai importante.

Este vorba, cel mai adesea, despre aspecte ce circumscriu la modul general identitatea cântării din Biserica Ortodoxă şi a căror motivaţie este profund *teologică*, în măsura în care înţelegem *teologia* nu atât ca o simplă speculaţie umană despre Dumnezeu, cât mai ales ca expresie a Revelaţiei dumnezeieşti, a ceea ce Însuşi Dumnezeu a descoperit oamenilor despre Sine şi pe care noi oamenii putem încerca s-o înţeleagem şi s-o exprimăm, pe cât ne este cu putinţă, conform condiţiei noastre.

Din această categorie de aspecte non-textuale, dar cu semnificaţie teologică esenţială pentru identitatea cântării liturgice ortodoxe, face parte în primul rând însuşi *caracterul şi încadrarea liturgică* a acestei cântări. Omniprezenţa cântării în slujbele ortodoxe - sau altfel spus legătura strânsă, intimă dintre slujbă şi cântare, chiar caracterul de slujbă a cântării - această realitate specifică impusă de îndelungata Tradiţie ortodoxă, a făcut uneori ca însăşi slujirea (liturgică) să fie caracterizată ca o "slujbă cântată"[5] sau pur şi simplu "cântare"[6].

Scoaterea, abstragerea cântărilor din cadrul lor liturgic nu face altceva decât să le trădeze sensul lor religios profund. Nu este vorba aici despre vreun "tabu" cultural ce ar trebui încălcat pentru a obţine vreo oarecare "eliberare" spirituală (într-o concepţie mai modernă sau chiar post-modernă), ci despre aderarea plină de credinţă la un act al Revelaţiei, aşa cum este socotit orice este în legătură cu slujirea sacramentală.

---

[5] Cf.Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.163; cp. şi Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia,* în vol. "Essays on Music in the Byzantine World", New York, 1977, p.114 ş.u. (apud PG 155, 556; 624).

[6] *Ibid.*(Alexander Schmemann, *op.cit.*), p.165.

Cadrul liturgic este "locul" sfinţeniei, al dumnezeiescului - spiritual, dar şi cu corespondent spaţial (biserica sau *locul rânduit*, în cazul unor slujbe speciale) şi temporal (vremea, *timpul rânduit* slujbelor). În acest cadru şi cântarea *liturgică* îşi împlineşte sensul ei profund, de participare la Revelaţie, de simbol liturgic ce descoperă realităţi dumnezeieşti. Şi doar în acest cadru revelaţional putem înţelege mai autentic chiar şi cuvintele ("textuale" ale) cântărilor, atunci când ele ne spun că "noi [...] pe Heruvimi cu taină închipuim şi Făcătoarei de viaţă Treimi întreit sfântă cântare aducem (s.n.)."[7], sau când mai apoi, în cursul Sfintei Liturghii, ne apropriem (impropriem) chiar cuvintele cetei îngereşti a serafimilor ("Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot, plin este cerul şi pământul de slava Ta"[8]), în sensul comuniunii cu puterile îngereşti, ca un semn al unei pre-gustări a realităţii eshatologice – despre aceasta Sf.Maxim Mărturisitorul, referindu-se la cântarea Trisaghionului, spune că "doxologia sfinţitoare întreit sfântă, cântată neîncetat de sfinţii îngeri, *înseamnă în general deopotrivă viaţă, purtare şi împreună cântare a dumnezeieştii doxologii*, care se va înfăptui în veacul viitor între puterile cereşti şi pământeşti (s.n.), trupul oamenilor devenind nemuritor prin înviere şi ne mai îngreunând sufletul cu stricăciunea sa şi nici îngreunându-se, ci prin schimbarea întru nestricăciune luând putere şi capacitate să primească prezenţa lui Dumnezeu."[9].

Iar dacă însăşi Biserica (ea însăşi ca Revelaţie) se actualizează, sau îşi actualizează sensul profund în cadrul slujbelor dumnezeieşti, atunci putem înţelege de ce cântarea *liturgică* ortodoxă este denumită adesea, simplu şi sinonimic, cântare *bisericească.*

*

O categorie largă de aspecte teologice "non-textuale" ale cântării liturgice ortodoxe la care dorim să ne referim este legată tot de cadrul liturgic general şi priveşte *organizarea calendaristică* a

---

[7] *Liturghier*, Bucureşti, 1956, p.133.

[8] *Ibid.*, p.145; cp. şi textul scripturistic: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pamântul de slava lui!"(Is.6,3).

[9] Sf.Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, trad.rom.de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae (sub titlul *Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii)*, în „Revista Teologică", 1944, nr.7-8 (partea a doua), p.351 (PG 91,709).

slujbelor, în particular *a cântărilor* acestora. Cea mai mare parte a slujbelor ortodoxe (cu excepţia celor ocazionale) se încadrează în *cicluri* cu caracter calendaristic. Constituind parte componentă a slujbelor, cântările liturgice, bogata imnografie ortodoxă (de origine bizantină) trebuie să se supună rânduielilor calendaristice ciclice de organizare, ce reprezintăpentru cântare un fel de "forme" – analog oarecum "formelor muzicale". ŞI pentru aceste "forme" liturgice se poate vorbi despre o fundamentare *teologică*, în măsura în care această fundamentare este de factură *revelaţională*.

În acest sens se uită adesea că foarte "comuna" *săptămână* de zile (cele şapte zile ale săptămânii) îşi are justificarea sa profundă în cele şapte zile ale Creaţiei, descrise în primul capitol al Sfintei Scripturi (Fac.1). Iar cântările liturgice ortodoxe individualizează precis fiecare zi a săptămânii (în acest fel conturând foarte limpede însuşi ciclul săptămânal), atunci când ele sunt dedicate, pe rând, Învierii – *Duminica*, Puterilor îngereşti - *luni*, Sf.Ioan Botezătorul - *marţi*, Sfintei Cruci - *miercuri* şi *vineri*, Sfinţilor Apostoli - *joi*, mucenicilor, cuvioşilor (monahilor) şi tuturor celor adormiţi - *sâmbăta*.

La fel, situaţia ciclului liturgic anual, cu diviziunile sale lunare, care se reflectă în cele 12 cărţi de imne ale *Mineielor*, corespunde realităţii astronomice a „luminătorilor" creaţi în ziua a patra a Facerii şi rânduiţi „[...] pe tăria cerului, ca să lumineze pe pământ, să despartă ziua de noapte şi să fie semne care să deosebeascăanotimpurile, zilele şi anii [...]" (Fac.1,14-19).

Un ciclu liturgic având un caracter cu totul special este cel al *Octoihului*, conform căruia în fiecare săptămână se cântă pe un "glas" (mod) din cele opt (glasuri bisericeşti), care se succed la rând (câte un glas pe săptămână), începând cu Ziua Învierii (Sfintele Paşti) – aceasta din urmă având în fiecare an, după cum se ştie, o altă dată de serbare (determinată de asemenea pe criterii astronomice). Ciclul liturgic *pascal* (anual şi el, ca şi cel mineal), ce se iniţiază odată cu ziua de serbare a Paştilor, este astfel marcat prin subciclurile de câte opt săptămâni în care cântarea imnelor liturgice parcurge pe rând cele opt glasuri bisericeşti.

Pentru a intra în miezul problemei, se poate pune o întrebare foarte simplă, copilărească chiar: de ce sunt "8" glasuri şi nu mai multe sau mai puţine ? Argumentele de factură muzicală pentru acest număr, aşa cum am fi tentaţi să le căutăm la prima vedere – fiind vorba despre moduri *muzicale* – nu prea pot fi găsite, mai ales că practica istorică şi chiar cea actuală a folosirii glasurilor bisericeşti arată că numărul variantelor de moduri *muzicale* întrebuinţate în cadrul acestui sistem depăşeşte cu mult numărul de opt. Prin urmare, motivaţiile organizării Octoihului au trebuit căutate în altă parte, şi anume în domeniul simboli(st)icii liturgice, (re)descoperindu-se curând că este vorba despre o semnificaţie eshatologică, în care numărul opt simbolizează restaurarea în *ziua a opta* (simbol al eshatonului) a zilei celei dintâi a Creaţiei, de fapt a *zilei celei "una"*, a unicei şi neînseratei zile a Raiului, a Împărăţiei lui Dumnezeu. Iar aceasta se întâmplă în *Ziua Învierii*, în ziua Sfintelor Paşti ale - care sunt serbate şi în fiecare Duminică a săptămânii.

Sf.Vasile cel Mare, vorbind despre Duminică - "ziua învierii [...] [în care] am înviat împreună cu Hristos" [10] - arată că aceasta "pare să fie *chipul veacului viitor* (s.n.) [...]. Această zi este una şi în acelasi timp a opta şi (simbolizează) pe cea cu adevărat una şi a opta zi [...]; este starea care se va arăta după acest timp, ziua cea fără de sfârşit, care nu cunoaşte seara nici a doua zi, acel veac netrecător şi fără sfârşit [...] *Viaţa viitoare, despre care credem că va avea loc în veacul viitor, este simbolizată de toată (perioada) Cincizecimii. Căci acea zi una şi prima, înmulţită de şapte ori cu şapte, alcătuieşte perioada de şapte săptămâni ale Penticostarului* (s.n.)."[11]

De fapt perioada liturgică a *Penticostarului* (cea de după Învierea Domnului şi declanşată calendaristic de aceasta), despre care vorbeşte Sf.Vasile cel Mare, mai durează încă o săptămână, până în *Duminica Tuturor Sfinţilor*, deci în total *opt săptămâni* - după care începe perioada Octoihului, cea în care se succed seriile de câte opt săptămâni (cu câte un glas în fiecare săptămână, la rând). Este uşor de

---

[10] Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, în "Scrieri", Partea a treia, trad. de Pr.Prof.Dr.Constantin Corniţescu şi Pr.Prof.Dr.Teodor Bodogae, PSB nr.12, Bucureşti, 1988, p.80-81 (PG 32,192).

[11] *Ibid.*, (PG 32,192).

observat astfel că toate seriile de câte opt săptămâni ale Octoihului sunt de fapt o "desfăşurare" peste tot anul (cel "civil", mineal) a ciclului de opt săptămâni a Penticostarului (iniţiat de Învierc). Şi deoarece însuşi titlul complet al cărţii *Octoihului* ne arată că acesta *cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericeşti*[12], asistăm oarecum la o *"prefacere" sacramentală a timpului istoric* (calendaristic comun, "civil") în *veşnicia Împărăţiei* lui Dumnezeu, experiind (simbolic şi liturgic) realitatea eshatologică a acesteia – cântarea liturgică, sau mai ales organizarea sa liturgică, constituind suportul pentru aceasta.

*

Un alt aspect teologic non-textual (sau, s-ar putea spune, *indirect* teologic, în măsura în care "teo-logia" este legată de *cuvânt...*) este cel legat de refuzul folosirii instrumentelor muzicale în cântarea liturgică ortodoxă - de fapt, mai precis, este vorba despre o folosire foarte limitată a acestora, redusă la toacă şi clopot(e).

Poate că ceea ce s-ar putea reproşa în primul rând (folosirii) instrumentelor muzicale în cadrul slujbelor Bisericii Ortodoxe ţine mai ales de *insuficienţa simbolică* (în sensul liturgic mai înainte menţionat, privind aspectul revelaţional) a instrumentelor (a uneltelor) în general, a celor făurite de mâna omului. Chiar atunci când s-ar putea spune că prin fabricarea instrumentelor (-unelte, ca *homo faber*) omul actualizează partea demiurgică, creatoare, a "chipului lui Dumnezeu" (Fac.1,27), nu trebuie uitat că este vorba totodată şi despre încercarea de acoperire a goliciunii şi neputinţei umane, în situaţia ruperii (prin păcatul originar) de izvorul existenţei şi al vieţii care este Dumnezeu – situaţie "tehnică" ilustrată originar încă în alcătuirea de către strămoşii noştri a primelor haine din frunze, pentru a-şi ascunde goliciunea după cădere (Fac.3.7).

"Credinţa" în instrumente a omului poate ascunde *mândrie* ("creatoare") şi în orice caz caz are nuanţe *idolatre*, atunci când instrumentul pare să poată însoţi sau chiar corecta şi înlocui - !!! - omul (sau cel puţin vocea sa) în expresia muzicală.

---

[12] *Octoih Mare - care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericeşti*, cf.ed.VI, Bucureşti, 1975.

De asemnea, influenţa modelatoare a instrumentului asupra spiritului uman, în sensul unui *instrumentalism* ce se aplică ("ştiinţific" şi experimental) tuturor realităţilor, inclusiv celor ale vieţii, omului sau chiar Dumnezeirii, toate tratate ca simple *obiecte*, impietează grav asupra caracterului *personal* ce caracterizează esenţial fiinţa umană şi care invită la comunicare şi comuniune, la împărtăşirea reciprocă din nesfârşitul tainei celuilalt, chiar a Celuilalt, care este Dumnezeu - în care îşi au toate izvorul şi după al Cărui "chip" a fost făcut şi omul (Fac.1,27). „De fapt, patima are prin fire de-a face numai cu obiecte, iar pe acestea le caută numai pentru că pot fi complet sub stăpânirea eu-lui, la discreţia lui. Dar obiectele sunt prin firea lor finite, atât ca izvoare de satisfacţie, cât şi ca durată, trecând uşor în neexistenţă, prin consumaţie. Chiar când patima are nevoie şi de persoana umană pentru a se satisface, o reduce şi pe aceasta tot la caracterul de obiect, sau vede şi foloseşte din ea numai latura de obiect, scăpându-i adâncurile indefinite ascunse în latura de subiect."[13]

Întro astfel de perspectivă, doar fiinţa umană, mai ales prin partea sa spirituală, poate fi "instrumentul muzical" desăvârşit şi suficient pentru cântarea de laudă adresată Dumnezeirii. Aceasta şi deoarece capacitatea omului de a cuvânta, de a rosti cuvinte nu doar în "litera" lor acustică, ci având şi "duh" (înţeles, sens) este absolut necesară cântării liturgice, totdeauna legată ce cuvânt - prin care se actualizează şi în acest fel "chipul lui Dumnezeu": „Dumnezeu a făcut (pe oameni, n.n.) după chipul şi asemănarea Lui, împărtăşindu-le din puterea cuvântului Lui şi fiind cuvântători"[14]

Şi astfel putem înţelege mai bine de ce imnografia ortodoxă îi numeşte pe Sfinţii Bisericii fie "*timpan*, care dai sunet de dumnezeiască glăsuire [...], *chimval* bine răsunător [...], *trâmbiţa*

---

[13] Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi mistica ortodoxă*, vol.I, Alba Iulia, 1993, p.68; v.şi p.73: „Aproape orice patimă caută să reducă pe semeni la treapta inferioară a unor obiecte."

[14] Sf.Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, trad. de Dumitru Stăniloae, în vol. „Scrieri", partea I, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" nr.15, Bucureşti, 1987, p.92 (PG 25,101).

Sfintei Treimi [...] (s.n.)."[15] (despre Sf.Ierarh Nicolae), sau „trâmbiţă tăinuitoare [...] şi organ mişcat de Dumnezeu" (Cuv.Iosif, scriitorul de cântări, pomenit la 4 aprilie)[16], „alăuta care cânţi Duhului" (Cuv.Andrei Criteanul, 4 iulie)[17], „vioara cea de cântare, struna cuvintelor Duhului" (Cuv.Roman Melodul, 1 octombrie)[18]. Mai mult decât doar nişte simple figuri de stil, este vorba despre o viziune antropologică, în care „alcătuirea trupului omenesc este în chip figurat psaltire şi instrument armonic muzical pentru înălţarea de imne Dumnezeului nostru. [...] Iar cântare este tot ce ţine de contemplaţie înaltă şi de teologie"[19].

De fapt, deja Sf.Clement Alexandrinul vorbea, la modul general, despre om ca despre „instrumentul" prin excelenţă al Logosului dumnezeiesc[20], iar cuvintele unui teolog ortodox contemporan arată cum această idee s-a păstrat până astăzi, atunci când spune că „Dumnezeu pentru a se manifesta în noi şi în sufletul nostru, atunci când vrea, El nu are nevoie nici de trupul nostru, nici de sufletul nostru, decât în măsura în care acest trup şi acest suflet sunt simple *instrumente* (s.n.), prin care mărturia lui Dumnezeu se manifestă către noi"[21]...

Cât despre instrumentul muzical propriu-zis şi folosirea lui în Biserica Ortodoxă, acesta, în simplitatea sunetului stârnit prin lovirea materiei clopotului şi toacei, îşi dezvăluie chiar prin acest simbolism redus (un reducţionism simbolic propus, s-ar putea spune) participarea

---

[15] *Ceaslov*, Iaşi, 1990, p.296 (*Icosul* VII).

[16] *Mineiul pe aprilie*, ed.V, Bucureşti, 1977, p.27 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

[17] *Mineiul pe iulie*, ed.V, Bucureşti, 1984, p.29 (la Vecernie, Stihira întâia la *Doamne strigat-am*).

[18] *Mineiul pe octombrie*, ed.V, Bucureşti, 1983, p.6 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

[19] Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmi (Ps.XXIX)*, în „Scrieri", Partea întâia, tr. de Dumitru Fecioru, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" nr.17, Bucuresti, 1986 p.236 (PG 29,305).

[20] Sf.Clement Alexandrinul, *Proteptic*, I (PG 8,60), cf. Theodore Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.125.

[21] Nichifor Crainic, *Sfinţenia - împlinirea umanului (curs de teologie mistică, 1935-1936)*, Iaşi, 1993, p.206.

sa autentică, în adevărul limitelor sale, la "simfonia" Creaţiei ce aduce laudă Dumnezeirii.

*

În sfârşit, un ultim aspect non-textual la ce ne vom referi ar fi, oarecum opus realităţii directe a cântării, *tăcerea*. Din nou la modul foarte comun, nu trebuie trecut cu vederea faptul că cea mai mare parte a timpului, în biserici domneşte tăcerea, cultivată, s-ar putea spune, cu deosebită veneraţie. Se ştie că în biserică nu se vorbeşte tare (decât liturgic) şi nu se face zgomot în general.

Mediul propice în care se poate naşte şi manifesta cântarea liturgică, tăcerea îşi dezvăluie şi importanţa sa simbolică atunci când Sf.Dionisie Areopagitul o asociază "întunericului divin" – ca expresie a adâncimilor (sau înălţimilor) cunoaşterii apofatice şi a apropierii de Dumnezeu – vorbind despre "culmea cea mai înaltă, cea supra-necunoscută şi supra-straluciroare a proorocirilor mistice, unde stau cufundate, în *întunericul supra-luminos al tăcerii* (s.n.) iniţiatoare de mistere, tainele cele simple, absolute şi imuabile ale teologiei"[22] - deoarece "cu cât ne suim mai sus, cu atât cuvintele se împuţinează, datorită contemplării cuvintelor inteligibile [...] [şi] când intrăm în întunericul cel mai presus de minte, vom găsi nu o vorbire concisă, ci *tăcere absolută* (s.n.) şi încetarea gândirii."[23]

Sf.Vasile cel Mare aminteşte şi el " învăţătura părinţilor noştri păstrată în taină, care bine au ştiut că *prin tăcere* (s.n.) se păstrează caracterul sacru al tainelor [...] [fiindcă] apostolii şi părinţii, care au rânduit de la început cele ale Bisericii, au păstrat *în taină şi în tăcere* (s.n.) caracterul sacru al tainelor [...]"[24].

*

Fără a avea pretenţia epuizării aspectelor cântării liturgice ortodoxe pe care le-am caracterizat drept "non-textuale", şi fără a avea aceeaşi pretenţie privind chiar şi numai tratarea aspectelor mai înainte menţionate, sperăm să fi atras totuşi suficient atenţia asupra importanţei acestui tip de aspecte în economia ("iconomia") ortodoxă a mijloacelor liturgice.

---

[22] Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică*, trad.rom.de Theodor Simenschy, ed.II, Iaşi, 1993, p.147 (PG 3,997).
[23] *Ibid.*, p.151 ş.u. (PG 3,1033).
[24] Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh...*, p.79 ş.u. (PG 32,188 ş.u.).

REFUZUL INSTRUMENTULUI

O mărturie liturgică ortodoxă în lumea post-modernă (Aspecte teologice şi antropologice)

În Biserica Ortodoxă nu se cântă cu instrumente muzicale în cadrul liturgic. Clopotul şi toaca, atunci când sunt folosite, departe de a constitui o muzică propriu-zisă, reprezintă oarecum doar nişte semnale sonore (destul de stereotipe) de atenţionare în anumite momente.

Faptul acesta nu poate fi lipsit de semnificaţie, în măsura în care slujba bisericească, în ansamblul său, ca şi în toate componentele sale, prezintă un caracter *simbolic*[1] - într-un sens liturgic, conform căruia simboalele respective mijlocesc descoperirea realităţii dumnezeieşti şi participarea credincioşilor la aceasta[2], pe atât cât este cu putinţă omului[3]. În acest context, în care lucrarea Harului dumnezeiesc este menită să producă prefaceri adânci, mântuitoare, în sufletul omului, refuzul instrumentului muzical are de asemenea o valoare simbolică, fie şi la modul oarecum negativ (adica prin refuzul său).

Pentru a înţelege atitudinea ortodoxă, trebuie observat mai întâi ce ar putea exprima şi, de fapt, *ce exprimă* **"instrumentul"** în

---

[1] Constantin Andronikof, *Le sens de la Liturgie (La relation entre Dieu et l'homme)*, Paris, 1988, p.54 (tr.n.): „toate elementele slujbei (slujbelor bisericeşti - n.n.) sunt simbolice".

[2] Alexandre Schmemann, *Euharistia - Taina Împărăţiei*, tr. de Boris Raduleanu, Bucureşti (1992), p.44 ş.u.: „*Funcţia* propriu-zisă a simbolului nu este de a preînchipui (ceea ce presupune lipsa celui «preînchipuit»), ci **a descoperi** şi a se face **părtaş** cu cel descoperit [...]. Spre deosebire de simpla preînchipuire, de simplul semn şi chiar de *taină* în îngustarea ei scolastica, simbolul cuprinde două realităţi: empirică, cea «văzută» şi spirituală, cea «nevăzută», care sunt unite [...] **epifanic** (de la grecescul *epifaneîa* - descoperire)."

[3] Sf.Ioan Damaschin, *Dogmatica*, trad. de Pr.Dumitru Fecioru, ed.III, Bucureşti, 1993, p.15 (PG 94,790-792): "Dumnezeu s-a facut [...] cunoscut, atât cât ne este cu putinţă să-l înţelegem."

general şi în particular cel muzical. Provenind din limba latină, *"instrumentum"* înseamnă *"unealtă"* într-o traducere curentă, în dicţionare fiind păstrată până astăzi sinonimia relativă a celor doi termeni - „instrument"[4] şi „unealtă"[5]. La rândul lor, instrumentul şi unealta sunt produsul unor *tehnici sau tehnologii*[6] - acestea din urmă provenind etimologic din grecescul *tekhne*, care înseamnă *meşteşug*[7].

Toate aceste noţiuni circumscriu în general domeniul acţiunii omului asupra lumii, îndeosebi asupra părţii ei materiale (şi să ne gândim mai ales la uneltele şi instrumentele "tehnicii moderne", sau chiar "post-moderne"), dar şi asupra lumii în general, adică incluzând fiinţele vii, chiar oamenii, "ceilalţi" oameni - atunci când, într-un sens" mai abstract (oarecum mai "spiritualizat"), vorbim despre "instrumente" şi "tehnici" politice, sociale, psihologice, ecologice etc. sau atunci când "unii" dintre "ceilalţi" pot deveni "instrumentele" / "uneltele" "altora". Într-un plan spiritual ce priveşte interioritatea, sufletul omului, instrumentul şi exerciţiul folosirii lui pare să exprime cel mai adesea credinţa omului în puterea şi voinţa sa proprie vis-à-vis de lume şi, de ce nu, chiar vis-à-vis de el însuşi, în măsura în care există tehnici (discipline) spirituale foarte "hotărâte", conform cărora omul ar putea să-şi îmbunătăţească relativ singur (prin propria voinţă şi propriile puteri) condiţia existenţială.

Cu totul altfel se prezintă "tehnica" liturgică (dacă se poate vorbi de aşa ceva), unde exerciţiul *rugăciunii* ortodoxe presupune mai ales hotărârea de *a cere ajutorul* dumnezeiesc. Aşadar, este vorba despre o atitudine spirituală cu totul deosebită faţă de cele dinainte, în sensul în care rugăciunea, slujba ortodoxă implică *smerenia*... De asemenea, rugăciunea ortodoxă mai implică şi o reţinere (*ascetică,* s-ar putea spune) de la folosirea excesivă a mijloacelor tehnice. Cele simbolice, cu întemeiere în descoperirea dumnezeiască, sunt de ajuns, pentru că ele (între care şi cântarea bisericească) sunt simbolul puterii lui Dumnezeu, a Cuvântului Său.

---

[4] *Grand Larousse Universel*, tome 8, Paris, 1991, p.5618, col.III-5619,I.
[5] *Ibid.*, tome 11, p.7696, col.III-7697,I.
[6] *Ibid.*, tome 14, p.10090, col.II (tr.n.).
[7] (Colectiv) *Mic dicţionar enciclopedic*, ed.III, Bucureşti, 1978, p.959, c.3: art."tehno-".

*

Aplecându-ne acum asupra instrumentului *muzical*, dintr-un punct de vedere oarecum filozofic şi inevitabil teologic, mai putem observa cum semnificaţia sa depăşeşte imediatul curent al muzicii "plăcute", estetice, artistice etc. Atunci când legendarul Pitagora lega experimental numărul (ideea de număr) cu armonia muzicală a monocordului[8], el atrăgea atenţia totodată asupra puterii generalizatoare (şi nu numai generalizatoare, ci a puterii în general) a numărului în raport cu creaţia materială - a numărului cu caracter *armonic* ("muzical"), ce exprimă o legătură (matematică) între cele create - deschizând calea acţiunii instrumentale "puternice" a omului asupra lumii văzute. Mai departe, descoperirea treptată a tot mai multe "armonii" matematice în legile naturii, societăţii, biologiei etc., a permis proiectarea unor instrumente din ce în ce mai performante, ce au adus beneficii mereu mai mari (discutabil ?) omului – sau poate, mai corect, unei părţi a omenirii (a celor ce au dorit şi uneori au reuşit să-şi atragă avantajele respective).

Instrumentul muzical se poate constitui astfel într-un adevărat simbol al *instrumentului în general*, în virtutea înrudirii cu străvechiul şi fundamentalul monocord pitagoreic (sau cu un instrument echivalent[9]), expresie "principială" a oricărui instrument totodată *muzical* şi *tehnico-ştiinţific*. Dar în ce măsură această valoare simbolică a instrumentului muzical poate fi folosită în cadrul liturgic ?

Am menţionat deja credinţa omului în puterile sale proprii de a-şi ameliora hotărâtor situaţia existenţială, ce însoţeşte folosirea instrumentelor în general. În cazul particular al instrumentului muzical, acesta şi-a dezvăluit pe parcursul dezvoltării sale numeroase însuşiri "meşteşugite" (apropo de "tehnică"). Performanţele sale acustice (ambitus frecvenţial mare, viteză ridicată de execuţie a unor suite de sunete, diversitate timbrală etc.) au depăşit curând posibilităţile vocii umane, dând naştere la două tendinţe foarte problematice.

---

[8] Dem.Urma, *Acustică şi muzică*, Bucureşti, 1982, p.28 ş.u.

[9] Cum erau ciocanele de diferite mărimi dintr-o fierărie, care l-ar fi inspirat pe Pitagora în cercetările sale, cf.*ibid.*, p.94.

Pe de o parte, unele instrumente pot "imita" vocea omenească, începând cu cele din familia instrumentelor de corde cu arcuş (viori, viole violoncel etc.) şi mergând până la sintetizatoarele actuale sau mijlocele Hi-fi de redare a sunetului. Aceasta poate da uneori (şi unora) impresia că omul ar putea fi suplinit de instrument, măcar în planul vocal (al muzicii).

Pe de altă parte, şi oarecum reciproc, performanţa sonoră superioară (?) a unor astfel de instrumente a provocat în unii dorinţa ca vocea omului să sune "ca o vioară", sau atunci când este în cor, să sune "ca o orgă", adică să imite un instrument.

În ambele situaţii este vorba despre o raportare a omului la instrument, o "oglindire" reciprocă a omului cu instrumentul. Şi aici generalizările sunt posibile, privind "oglindirile" altor aspecte ale umanului cu tot felul de altfel de instrumente (ne mai amintim "creierele" electronice, "pompele" cardiace, "mamele" artificiale etc. ?). Iar cu ajutorul cinematografiei şi a televiziunii (ce instrumente !) sau în modelările şi jocurile electronice se pot oglindi ("reflecta") chiar grupuri de oameni (sau "indivizi" ?), adică aspecte ale interacţiunii sociale a oamenilor.

Oricum, este vorba despre rămânerea într-un labirint al imanenţei (un "labirint al oglinzilor"), raportarea esenţială a omului la "chipul lui Dumnezeu" (Fac.1,27) fiind departe. Dar (!) tocmai acest aspect, al raportării omului la "chipul lui Dumnezeu" este important pentru alujba bisericească şi iată că instrumentul, cu toate dezvoltările sale, îl slujeşte prea puţin.

Ba, mai mult, instrumentului (muzical) ise pot atribui valenţe idolatre (fals personale), atunci când este luat ca model pentru persoana umană, fie şi numai pentru cântarea acesteia. Capcana idolatră a instrumentului funcţionează din momentul în care se uită că instrumentul are doar atât "suflet" cât pune omul în el (cât cântă la respectivul instrument), mai departe fiind vorba doar despre o *atribuire* artificială, care din nebăgare de seamă poate ajunge până la a fi o credinţă falsă în autonomia "spirituală" a instrumentului; dar a crede în ceva înseamnă aţi pune acolo "inima" (existenţială, identitară) – oarecum "unde este comoara ta, acolo este şi inima ta" (Mat.6,21). Iar când omul îşi ia ca model instrumentul, el nu face

decât să se întâlnească din nou cu cea ce a "pus" tot el acolo. A nu realiza aceasta, a nu vedea acest cerc vicios, înseamnă a fi prizonierul lui. Şi atunci se poate ajunge la situaţia în care omul este stăpânit (posedat) de instrumentul / unealta sa: a se vedea copiii şi tinerii care cu greu se mai pot "rupe" de TV sau PC sau "robia" ceasului, a automobilului şi a altora, încrederea în puterea armelor tehnice sofisticate etc. – toate cele prin care omul se "cuplează" spiritual la un instrumentar tehnic excesiv, sufletul său uneori devenind în bună măsură cel al unui "om-maşină", "om-televizor", "om-armă" etc. În condiţiile acestea este greu să mai rămâi om-om, om pur si simplu, "chipul lui Dumnezeu".

Iar dacă "autonomia idolatră" amintită a instrumentului înseamnă scăpare de sub control (de sub controlul "ucenicului vrăjitor", în rolul căruia apare omul), cu rezultate dezastruoase, atunci se poate vorbi chiar despre un demonism potenţial al instrumentului, în sensul ruperii legăturii sale cu "făcătorul" său (care este omul), sau chiar în întoarcerea sa împotriva acestuia, slujind haosului şi distrugerii. Şi instrumentele muzicale pot suna uneori înfricoşător de dezacordat..., dar numai un suflet armonios ("bine acordat") poate sesiza aceasta.

În acest punct al prezentelor consideraţii, chiar dacă s-ar mai putea specula pe marginea "chipului lui Dumnezeu", în sensul în care "creaţia" tehnică umană ar fi un reflex al Creaţiei dumnezeieşti, omul actualizându-şi astfel latura demiurgică prin care se aseamănă cu Făcătorul său, problemele rămân, în măsura în care tehnica instrumentală este sau tinde să aibe un caracter impersonal, obiectual. "Chipul lui Dumnezeu" presupune *persoana*, ca entitate dialogală ce-l implică pe *celălalt*, care este totdeauna un chip al "Ceilulalt", al lui Dumnezeu, într-o nesfârşită împărtăşire reciprocă. Rugăciunea comunitară, liturgică (incluzând şi cântarea), este dialogală, în măsura în care ea se adresează (din partea oamenilor) lui Dumnezeu, aşteptând răspunsul prezenţei Acestuia şi dorind comuniunea între oameni şi (cu) Dumnezeu.

Aceste nevoi liturgice nu prea sunt ajutate de "instrumente", deoarece în măsura în care omul îşi exprimă prin folosirea lor propria putere şi voinţă (una dintre expresiile spirituale ale instrumentului),

aceasta se substituie revelaţiei dialogale a Dumnezeirii, pe care se întemeiază realitatea liturgică. Pentru că în slujba autentică omul nu vine să mai "facă" el încă ceva (homo faber), ci vine ca să-şi descopere fiinţa sa cea mai profundă, în lumina Descoperirii dumnezeieşti…

Caracterul impersonal şi obiectual al instrumentului înseamnă totodată *reducţionism*, ca stare de spirit. În cazul instrumentelor acţiunii politice, sociale, "ştiinţifice" etc. nu se vorbeşte adesea despre caracterul impersonal al instituţiilor, mai ales a celor birocratice, sau despre "neutralitatea" obiectuală a ştiinţei şi tehnicii, problemele etice fiind adesea dificil de asociat ? Toate acestea par să reducă bogăţia realităţilor personale la unica realitate a unui singur "eu" (egoist, fie şi al unui grup), ce manipulează obiecte (chiar şi atunci când este vorba despre "ceilalţi" sau chiar despre "Celălalt", adică despre Dumnezeu): „De fapt, patima are prin fire de-a face numai cu obiecte, iar pe acestea le caută numai pentru că pot fi complet sub stăpânirea eu-lui, la discreţia lui. Dar obiectele sunt prin firea lor finite, atât ca izvoare de satisfacţie, cât şi ca durată, trecând uşor în neexistenţă, prin consumaţie. Chiar când patima are nevoie şi de persoana umană pentru a se satisface, o reduce şi pe aceasta tot la caracterul de obiect, sau vede şi foloseşte din ea numai latura de obiect, scăpându-i adâncurile indefinite ascunse în latura de subiect."[10]

Demersurile de explicare "ştiinţifică", urmând modelul intrumentarului tehnic general, după ce "epuizează" (consumă) suficient (şi cu "suficienţă") omul-obiect, nu poate să nu încerce să epuizeze "sistematic" şi realitatea Divinului - chiar când uneori trebuie să accepte până la urmă, cu o oarecare făţarnică smerenie, inepuizabilitatea "obiectului" de cercetat, prin urmare şi a procesului de cunoaştere. Această ultimă situaţie ţine de "nuanţele" duhovniceşti (de discernământul spiritual sau de "deosebirea duhurilor"), privind oarecum diferenţa dintre bucuria "jertfei de laudă", cu "lumina cunoştinţei" şi recunoaşterea de nevoie, cu răzvrătire ascunsă, a măreţiei lui Dumnezeu.

---

[10] Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi mistica ortodoxă*, vol.I, Alba Iulia, 1993, p.68; v.şi p.73: „Aproape orice patimă caută să reducă pe semeni la treapta inferioară a unor obiecte."

Până la urmă, aici, în domeniul spiritualului, se întâlnesc toate insuficienţele instrumentului muzical în cadrul slujbei bisericeşti, la fel ca şi insuficienţele folosirii în general a "puterilor" instrumentale. Că această folosire nu a rezolvat şi nu poate rezolva problemele fundamentale ale omului, mai precis ale părţii sale nevăzute, duhovniceşti, adică ale sufletului său, care nu se poate amăgi doar cu "reuşite materiale " (şi acelea adesea discutabile), nu este o "altă" problemă, "colaterală", ci este chiar problema neliniştii celei mai profunde a omului, a sufletului său, ce tânjeşte după starea fericită originară, a Raiului – (iar) în perspectiva Mântuirii, a veşniciei Împărăţiei lui Dumnezeu. Orice reuşită, chiar totală, "globală" (?), de "stăpânire a lumii" în planul văzut, material al creaţiei - fie şi cu subtilităţile celor "nevăzute", dar nu mai puţin supuse acţiunii materiale directe cum sunt undele, câmpurile, radiaţiile etc. sau a reacţiilor de psihologie individală şi socială la acţiunile instrumentale - totul păleşte în faţa seriozităţii şi gravităţii problemelor sufletului. „Ce-i foloseşte omului să câştige lumea întreagă, dacă îşi pierde sufletul? Sau ce ar putea să dea omul, în schimb pentru sufletul său?"(Mc.8,36-37).

Nu faptul că omul, ca microcosmos[11], este capabil de reflectare şi de stăpânire (inclusiv instrumentală) a macrocosmosului, îi dă adevărata sa demnitate, pentru că „dacă omul conţine în el toate elementele din care se compune universul, nu aceasta este adevărata sa perfecţiune, titlul său de glorie. [...] Perfecţiunea omului nu rezidă în ceea ce îl asimilează ansamblului celor create, ci în ceea ce îl distinge de lume (cosmos), asimilându-l Creatorului. Revelaţia ne învaţă că omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu" [12]...

Pare câteodată toată bogăţia tehnicii cu care se "îmbracă" omul în lume asemenea acoperămintelor din frunze de smochin, pe

---

[11] Sf.Grigorie de Nyssa, *Comentar la titlurile psalmilor,* PG 45,240-244, cf. Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxă*, Craiova, 1986, p.427: „Am auzit pe careva dintre înţelepţi, care vorbea despre firea noastră, că omul e o *lume mică* (s.n.) ce are în sine toate ale *lumii mari* (s.n.). Frumoasa întocmire a tuturor celor din el este o *armonie muzicală* (s.n.)".

[12] Vladimir Lossky, *Theologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944, p.109 (tr.n.).

care primii oameni, după cădere, şi le-au cusut" atunci [când] li s-au deschis ochii la mândoi şi au cunoscut că erau goi" (Fac.3,7). "Ridicarea mâinilor" - goale de instrumente şi unelte (făcute după mintea proprie şi adesea fiind ispitiţi de un "mai bine" dubios) - în rugăciunea şi cântarea "lucrării publice" a slujbei ("liturgice") este asemenea stării dinainte de cădere, când "Adam şi femeia lui erau amândoi goi şi nu se ruşinau" (Fac.2,25), pentru că atunci (ca şi acum în slujbele Bisericii) erau în Cuvântul lui Dumnezeu.

*

Evitarea reducţionismului instrumental, obiectual, ce stinge chipul lui Dumnezeu în noi şi în ceilalţi, şi experierea cadrului liturgic dialogal, interpersonal, este cu putinţă în slujba bisericească, deoarece aceasta (şi cântarea liturgică în particular) se serveşte de *cuvânt*, dar nu de cuvântul rostit doar acustic, ci de cuvântul *cu Duh*, cu înţeles, ce primeşte un răspuns pe măsură, dumnezeiesc – şi în această privinţă nici un instrument muzical nu poate suplini omul, alcătuit din trup, dar şi cu *suflet*, aşa cum a fost făcut de Dumnezeu („Atunci, luând Domnul Dumnezeu ţărână din pământ, a făcut pe om şi a suflat în faţa lui suflare de viaţă şi s-a făcut omul fiinţă vie" - Fac.2,7), ca o fiinţă cuvântătoare, şi în aceasta după chipul Creatorului său: „Dumnezeu a făcut (pe oameni, n.n.) după chipul şi asemănarea Lui, împărtăşindu-le din puterea cuvântului Lui şi fiind cuvântători"[13]. Aceste ultime cuvinte ale Sf.Atanasie cel Mare, alături de cele ale altor Sf.Părinţi, ne dezvăluie la o privire mai atentă faptul că Tradiţia cântării liturgice vocale, aşa cum s-a păstrat în Biserica Ortodoxă, are temelii ce ţin de o antropologie totodată biblică şi patristică.

Sf.Vasile cel Mare, generalizând (în mod figurat) cântarea până la ansamblul întregii vieţi creştine şi asimilând-o în acelaşi timp înaltei teologii, îl caracterizează pe om drept "instrumentul" desăvârşit pentru cântările adresate lui Dumnezeu, atunci când arată că „alcătuirea trupului omenesc este în chip figurat psaltire şi instrument armonic muzical pentru înălţarea de imne Dumnezeului nostru. Faptele trupului nostru, care duc la slăvirea lui Dumnezeu,

[13] Sf.Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, trad. de Dumitru Stăniloae, în vol. „Scrieri", partea I, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" nr.15, Bucureşti, 1987, p.92 (PG 25,101).

sunt psalmi, atunci când trupul, în armonie cu raţiunea, ne face să nu săvârşim nimic distonant în mişcările noastre. Iar cântare este tot ce ţine de contemplaţie înaltă şi de teologie"[14].

Referitor la dimensiunea spirituală, duhovnicească, a cântării şi la capacitatea omului de a fi "instrumentul" potrivit pentru aceasta, pentru Sf.Vasile ce Mare „cel ce cântă cu duhul"[15] este precum „fluierul [ce] este un instrument muzical care are nevoie de suflare ca să poată scoate melodia. De aceea socot că orice profet se numeşte în chip figurat fluier, din pricina că este *pus în mişcare de Sfântul Duh* (s.n.)."[16] Dar nu numai profeţii, ci „toţi câţi sunt cuvioşi şi păstrează dreptatea cea către Dumnezeu, toţi aceia pot să cânte lui Dumnezeu psalmi în chip armonios, urmând *ritmurile cele duhovniceşti* (s.n.)."[17]

Iar dacă deja Sf.Clement Alexandrinul vorbea, la modul general, despre om ca despre „instrumentul" prin excelenţă al Logosului dumnezeiesc[18], un teolog ortodox al ultimului secol reia aceeaşi idee pentru un sens mai general al „instrumentului": „Dumnezeu pentru a se manifesta în noi şi în sufletul nostru, atunci când vrea, El nu are nevoie nici de trupul nostru, nici de sufletul nostru, decât în măsura în care acest trup şi acest suflet sunt simple *instrumente* (s.n.), prin care mărturia lui Dumnezeu se manifestă către noi"[19]. În toate acestea putem vedea cum este vorba de mai mult decât o simplă figură de stil în compararea omului cu un "instrument muzical" şi putem înţelege mai bine felul în care imnografia ortodoxă îi numeşte pe Sfinţii Bisericii, pe rând: "*timpan*, care dai sunet de dumnezeiască glăsuire [...], *chimval* bine răsunător [...], *trâmbiţa* Sfintei Treimi [...] (s.n.)."[20], aşa cum este închipuit Sf.Ierarh Nicolae în Acatistul său; sau, în cazul altor Sfinţi: „trâmbiţă tăinuitoare [...] şi organ mişcat de Dumnezeu" (Cuv.Iosif, scriitorul de cântări, pomenit

---

[14]Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmi (Ps.XXIX)*, în „Scrieri", Partea întâia, tr. de Dumitru Fecioru, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" nr.17, Bucuresti, 1986 p.236 (PG 29,305).

[15] *Ibid.*, p.245 (PG 29,321).

[16] *Ibid.*, p.244 (PG 29,321).

[17] *Ibid.*, p.239 (PG 29,312).

[18] *Proteptic*, I (PG 8,60), cf. Theodore Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.125.

[19] Nichifor Crainic, *Sfinţenia - împlinirea umanului (curs de teologie mistică, 1935-1936)*, Iaşi, 1993, p.206.

[20] *Ceaslov*, Iaşi, 1990, p.296 (*Icosul* VII).

la 4 aprilie)[21], „alăuta care cânţi Duhului” (Cuv.Andrei Criteanul, 4 iulie)[22], „vioara cea de cântare, struna cuvintelor Duhului” (Cuv.Roman Melodul, 1 octombrie)[23].

*

Într-o lume considerată uneori drept “postmodernă“, inclusiv drept “postcreştină“, refuzul instrumentului (fie şi numai “muzical”) în viaţa liturgică a Bisericii este o mărturie (de factură totodată teologică şi antropologică) menită să păstreze amintirea condiţiei esenţiale, *veşnice*, a omului şi a destinului său, în raport (în “legătură“) cu Dumnezeu.

---

[21] *Mineiul pe aprilie*, ed.V, Bucureşti, 1977, p.27 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

[22] *Mineiul pe iulie*, ed.V, Bucureşti, 1984, p.29 (la Vecernie, Stihira întâia la *Doamne strigat-am*).

[23] *Mineiul pe octombrie*, ed.V, Bucureşti, 1983, p.6 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

D. TRADUCERI ŞI REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE

THE EVOLUTION OF THE CHURCH CHANT OF THE BYZANTINE TRADITION - ORALITY AND UNIFORMNESS

Summary (p.26-43)

Orthodox church chanting is in its innermost dephts of Byzantine origin. It is equally true that the Byzantine and the post-Byzantine musical cultures cannot be fully understood it their religious dimension is not also taken into consideration. The orality ant the orientation towards uniformness, two aspects that are complementary to the evolution and tradition of the orthodox chant of Byzantine origin, greatly rely on this religious dimension.

The delay in the use of the musical notation (in both manuscripts and printed texts) contributed to a great extent to the important role orality played in the overall development of Christian chanting, and in particular to the Byzantine one. The orality of the Byzantine culture reiterates the basic characteristic of the human race, i.e. its capacity to speak, which is also visible in its biblical, theological, and other manifestations.

The initiatives as well as the orientation towards uniformness have aimed, throughout the history of the Church, at correcting the "centrifugal" effects of oral variations and variants, thus using at times written signs of notations, whereby equal proportions of uniformness and notation (which is rather opposed to orality) were never achieved. Just like orality, the orientation toward uniformness of church chanting was obvious from the early times of the Christian church, both in biblical and canonical manifestations.

For the last three or four centuries, the initiatives and the orientations towards uniformness have meant complex manifestations,

whose importance was increased by various factors such as culture, politics, religion. The development of the church singing of the Byzantine tradition has brought a certain balance between the dynamic character of orality (the expression of the inner life) and the orientations towards uniformness (the espression of an exclusive belief, the spiritual permanence of tradition), a different expression of the same spirituality that characterizes orality.

SYSTEMATIC RESEARCH AND VALORIZATION CONCERNING THE TREASURE OF ORALITY OF THE CHANT IN THE CHURCHES OF THE ARCHIEPISCOPATE OF SIBIU

Summary (p.44-56)

The orthodox church chant represents an important spiritual treasure in the Romanian musical culture and an original contribution in the universal music.

In the orthodox parishes in Transylvania, the orthodox psalm chant has a series of specific features: during the last centuries it developed as a synthesis between the Byzantine and the Romanian folk chant. After Dimitrie Cunţanu published in Sibiu his the first volume entitled „Church Chants" (1890), many other specialists (Timotei Popovici, Petru Gherman, Gheorghe Şoima) compelled attention on the necessity of a deep study on the different oral variants of the orthodox chant in Transylvania.

In a project subsidized by the Ministry of Research and Education, a team of young specialists of the "Andrei Şaguna" Faculty of Theology started to reviewed, register, record , analyze and valorize in an as systematic way as possible (and with the help of modern, digital technology) the different aspects of the chant in the parishes of the Archiepiscopate of Sibiu. The first results of this investigation are presented in this volume.

Résumé (p.44-56)

Le chant ecclésial orthodoxe représente un trésor spirituel important au cadre de la culture musicale roumaine et une contribution originelle pour l'ensemble de la musique universelle.

Dans les paroisses orthodoxes de la Transylvanie la musique liturgique présente des caractères spéciales: elle s'est

développée les dernières siècles comme une synthèse entre la musique d'origine byzantine et le folklore roumain. Après un premier volume de "Chants ecclésiastiques", que Dimitrie Cunţanu a publié en 1890 à Sibiu, d'autres spécialistes (Timotei Popovici, Petru Gherman, Gheorghe Şoima etc.) ont attiré l'attention sur la nécessité d'une recherche approfondie des diverses variantes qui circulent oralement.

Au cadre d'un projet financé par le Ministère de l'Education et de la Recherche, une jeune équipe de spécialistes de la Faculté de Théologie "Andrei Şaguna" de Sibiu a essayé de recenser, enregistrer, archiver, transcrire, analyser et valoriser d'une façon systématique (et à l'aide des moyens modernes, digitales) les divers aspects du chant dans les paroisses de l'Archevêché de Sibiu. Résultats de ce travail sont presentés dans ce volume.

Zusammenfassung (S.44-56)

Der orthodoxe Kirchengesang ist ein bedeutsam geistlichen Reichtum innerhalb der rumänischen musikalischen Kultur und ein origineller Beitrag zur Gesamtheit der Universalmusik.

In den orthodoxen Pfarreien in Siebenbürgen besitzt das kirchliche Gesang eine Reihe von Eigentümlichkeiten. Es hat sich in den letzten Jahrhunderten als eine Verschmelzung des Gesangs byzantinischer Herkunft mit dem rumänischen Volkslied herausgebildet. Nachdem Dimitrie Cunţanu 1890 in Sibiu ein erstes Sammelband mit dem Titel „Kirchliche Gesänge" veröffentlichte, betonen zahlreiche andere Fachleute (Timotei Popovici, Petru Gherman, Gheorghe Şoima usw.) die Notwendigkeit einer Vertieften Forschung der verschiedenen volkstümlichen Varianten des Kirchengesanges in Siebenbürgen.

Im Rahmen eines von Erziehungs- und Forschungsministerium finanziertes Projekts hat eine Gruppe junger Wissenschaftler von der Theologischen Fakultät „Andrei Şaguna"-Sibiu angefangen, systhematisch (auch mit hilfe moderner, digitaler

Mittel) die verschiedenen Aspekte des Gesangs in den Pfarreien des Erzbistums Sibiu zu regietrieren, archivieren, analysieren und bewerten. Früchte dieser Bemühungen sind in diesem Band dargestellt.

ORALITY ASPECTS OF THE TRANSYLVANIAN PLAINSONG

Summary (p.57-70)

This work gives an overview of the peculiarities associated with the evolution of the Romanian plainsong in Transylvania, where simplification, diatonization, and noticeable stereotypy in the rather frequent adaptation of the melodic formulae characteristic for the Orthodox plainsong were prompted by adjustment to the liturgical requirements of the congregation rather than by musical necessities.

Exemplified on the development of the musical versions recorded for the first time by Dimitrie Cuntanu towards the end of the past century (XIXth) the paper reveals folklore as one major aspect of that orality.

ORALITY ASPECTS IN DIMITRIE CUNŢAN'S BOOK OF CHURCH SINGING

Summary (p.78-87)

This is a continuation of an earlier work on Transylvanian church singing by focussing on specific elements of orality, especially as presented in Dimitrie Cunţan's book published for the first time in 1890.

The investigations presented in this paper are based on meticulous comparisons between Cunţan's renderings and such that were given in uniformized collections of church chants published within a short span of time after the publication of Cunţan' book.

CONSIDERATIONS ON THE ORALITY OF PRESENT-DAY TRANSYLVANIAN CHANT

Summary (p.88-98)

Already the object of extensive research work done in previous contributions Orthodox Church chanting in Transylvania exhibits a series of melodic variations with respect to the "modes" taken down by Dimitrie Cunţanu in his book on church chanting published at Sibiu in 1890.

These melodic variations have the tendency to become permanent with the passage of time, and are more evident in the case of the more frequently used 1st, 4th, 5th, and 8th modes. These variations concern especially congregational chanting, whereby believers with normally average musical knowledge can easily learn them by heart, an thus "oralize" them. Since the texts of the chants in this category (such as "Doamne strigat-am.. " - "Lord, I cried unto thee") remain unchanged, the chants can all the more easily be remembered, and, through repeated use, they can gradually lead to the most adequate, pleasant or, simply, comfortable melodic forms.

It is difficult to predict the extent to which such melodies could spread in the future but their steady presence confirms once more the vigour characterizing the orality of Romanian, especially Transylvanian chant.

DER GESANG IN DER RUMÄNISCH-ORTHODOXEN KIRCHE ALS AUSDRUCK NATIONALER IDENTITÄT

Die Rumänisch-Orthodoxe Kirche ist – wie die meisten orthodoxen Kirchen – eine nationale Kirche, wie der Begriff „rumänisch“ in diesem Zusammenhang unterstreicht. Von Anfang an kann diese Tatsache eine Reihe von besonderen Aspekten der nationalen Identität aufzeigen, zu denen auch die besondere Beziehung des Gesanges in der rumänisch-orthodoxen Kirche steht.

Geschichte

Die jetzige Situation der Rumänisch-Orthodoxen Kirche, besonders die Situation des Kirchengesanges, wird zur Zeit als das Ergebnis von fast zwei Jahrtausenden einer historischen Entwicklung betrachtet. Die Anfänge dieser Entwicklung werden traditionell auf die Predigt des Heiligen Apostels Andrei in der Dobrudscha (einer unmittelbar an das Schwarze Meer angrenzende Region) und mit der Besatzung der Daker durch das Römische Reich (zu Beginn des zweiten Jahrhunderts n. C.) zurückgeführt. Diese Besatzung hat das Erscheinen christlicher Elemente während des Entstehungsprozesses des rumänischen Volkes und der rumänischen Sprache erlaubt. Der grundsätzliche lateinische Ursprung der jetzigen rumänischen Sprache und der lateinische Grundwortschatz des christlichen Glaubens sind das Erbe jener Zeit.

In den darauffolgenden Jahrhunderten (seit dem sechsten Jahrhundert) traten slawische Einflüsse hinzu, die besonders die Begriffe des (im Osten überwiegenden) byzantinischen Kultes in der rumänischen Sprache beisteuerten.

Geschichtlichen Zeugnisse und archäologischen Funde (dort, wo die musikalischen Manuskripte für das erste Jahrtausend fehlen) unterstützen die Vermutung, dass die ur-rumänische Bevölkerung die lateinische Sprache in Gesängen am Anfang des Christentums

verwendete, vielleicht auch eine protorumänische Sprache. Später aber, als der östliche Teil des Römischen Reiches (der danach das Byzantinische Reich mit der griechischen Sprache als Amts- und Verkehrssprache wurde) allmählich immer stärkeren Einfluss in diesem Gebiet gewann, kann man eine Verwendung der griechischen Sprache vermuten (wie die entdeckten Manuskripte u.a. für die Periode nach dem neunten Jahrhundert nahe legt).

Die Annahme der slawischen Sprache als Kultsprache nach der Christianisierung der Bulgaren (unter Zar Simeon im neunten Jahrhundert) und die Tatsache, dass sie auch über rumänische Landstriche herrschten, bestimmte in dieser Zone die Ausbreitung des slawischen Sprache als Kult- und Gesangssprache – eine Situation, die bis ins 17. Jahrhundert dauerte.

Für den rumänischen Kirchengesang können folgende Ereignisse für die Entwicklung der spätere nationalen Identität als prägend bezeichnet werden: das Erscheinen der *Pripeale* (kurze Refrains zu Ps.135 des Morgenoffiziums) *von Filotei Monahul* aus dem Kloster Cozia (um 1400, nach dem Entstehen der mittelalterlichen Fürstentümer und Residenzen der Metropoliten in Walachei und Moldawien im 14. Jahrhundert), sowie die *Schule* (für byzantinischen Kirchengesang) *von Putna* (in den 15.-16. Jahrhunderten), wo einige Protopsalti rumänischen Ursprungs (wie, z.B., der Zusatz „vlahu"; deutsch "der Wlache" im Namen von Dometian Vlahu zeigt) genannt werden oder das (auch musikalische) Wirken der *Kirche des Heiligen Nikolaus aus den Scheii Brasovului* nach 1495.

Nationale Identität und christliche (orthodoxe) Einheit

Von einem Bewusstwerden der nationalen rumänischen Identität in einem moderneren Sinne kann man auf einer kirchlichen Ebene und besonders in Beziehung mit dem Kirchengesang gleichzeitig mit der Einführung von Übersetzungen liturgischer Bücher in die rumänische Sprache (seit Mitte des 16. Jahrhunderts – dieser Prozess wurde im 18. Jahrhundert beendet) sprechen. Ein wichtiger Zeitpunkt in dieser Entwicklung ist der Druck der

vollständigen übersetzten Bibel (nach mehreren teilweisen Drucken) in Bukarest 1688.

Diese Entwicklung ist nicht ohne Folgen für den Kirchengesang geblieben. Mitte des 17. Jahrhunderts gibt es Spuren des Kirchengesangs in der rumänischen Sprache (Targoviste, 1653). Im Jahr 1713 beendet *Filotei sin Agăi Jipei* die Handschrift der *Psaltichia romaneasca,* das erste byzantinisch-musikalische Manuskript in rumänischer Sprache, das die Gesänge der meisten Gottesdienste (einschließlich eigener Kompositionen) enthält.

Die Verwendung der rumänischen Sprache im kirchlich-orthodoxen Gesang bedeutete viel mehr als eine einfache Übersetzung der Gesangstexte aus dem Griechischen oder Slawischen. Tatsächlich handelte es sich um ein komplexes Bewusstwerden der nationalen Identität im Kirchengesang, weil die rumänische Sprache, mit ihren besonderen Eigenschaften, allmählich tiefe Veränderungen auch in der musikalischen Struktur bestimmte. Im 19. Jahrhundert nannte Anton Pann die Anpassung der Gesänge an die rumänische Sprache *„die Rumänisierung“ („romanire“) der Kirchengesänge.* Der Prozess der Rumänisierung fing im 17. Jahrhundert an und wurde durch die Realisierungen der wichtigen Protopsalten im 19. Jahrhundert (*Macarie Ieromonahul,* 1770-1836, *Anton Pann,* 1796-1854, *Dimitrie Suceveanu,* 1816-1898 etc.) beendet. Eine späte Krönung dieser Entwicklung ist der Beitrag von *Ion Popescu-Pasărea* (1871-1943) am Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Nach der anfänglichen einfachen Übersetzung der Texte in die rumänische Sprache wurden sie zu den weitgehend unveränderten, alten und ursprünglich byzantinischen Melodien gesungen. Darauf folgte der Versuch der teilweisen Anpassung der Melodien, so dass sie zu den Besonderheiten der rumänischen Sprache passten. Endlich stellte die Schlussphase der „Rumänisierung“ das Komponieren neuer Melodien für Texte der kirchlichen Hymnen dar, die dennoch im traditionellen Stil des byzantinischen Gesanges blieben. An diesem Prozess ist interessant, dass alle Entwicklungstendenzen des kirchlich-orthodoxen Gesanges in der rumänischen Sprache bereits in einer

anfänglichen Phase im Manuskript der *Psaltichia romaneasca* (1713, von Filotei sin Agăi Jipei) beobachtet werden können.

Die allmähliche, jahrhundertelange, ohne Brüche (mit plötzlichen Reformen) ablaufende Entwicklung, die eine ständige Verflechtung mit den vorangehenden Gegebenheiten beibehielt, charakterisierte das Bewusstwerden des rumänischen Kirchengesanges. Diese Entwicklung ist der Ausdruck des Bemühens um das Bewusstsein einer eigenen, nationalen Identität ohne einen Bruch mit der Einheit des (orthodoxen) Christentums. Aus dieser Perspektive schrieb Filotei sin Agăi Jipei in seiner *Widmung* für Constantin Brâncoveanu, dass er die griechischen *glasuri* (Modi) bevorzuge, da sie die Regeln des byzantinischen *Oktoechos* respektierten, obwohl ihm auch die gregorianischen und die russischen Kirchengesänge bekannt waren[1]. In neuerer Zeit unterstreicht ein rumänischer Theologe im Bezug auf die Traditionen des orthodoxen Kultes, in denen auch der rumänische (insbesondere liturgische) Kirchengesang eingeschlossen ist, dass „diese von der Kirche unverändert beibehalten werden, weil sie eine kontinuierliche Verbindung mit der historischen Vergangenheit, (...) ihre Einheit, die Homogenität des religiösen Lebens der orthodoxen Spiritualität und die äußere Einheit der Kirche aufrecht halten".[2]

Identität und nationale Einheit

Gleichzeitig mit dem Bewusstwerden der nationalen Identität und neben der Bemühung um das Beibehalten der Einheit mit dem übrigen (orthodoxen) Christentum (eine überwiegend „äußere" Perspektive der Einheit) stellte man auch das Problem der Einheit im Rahmen der nationalen Identität (also, eine „innere" Perspektive der Einheit) dar.

---

[1] GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bisericească la români* (Kirchenmusik bei Rumänen) „Biserica Ortodoxă Română", XC (1972), 1-2, S.171.

[2] ENE BRANIŞTE, *Probleme de actualitate ale Bisericilor de azi: dezvoltare (evoluţie) şi revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox* (Aktuelle Probleme der Kirchen: Entwiklung und Adaptation im Kult, aus orthodoxer Perspektive), „Ortodoxia", XXI (1969), 2, S.201.

Für den Kirchengesang wollte man die unterschiedlichen Varianten, die in den verschiedenen historischen Gebieten des heutigen Rumäniens bestehend aus den Regionen Walachei, Moldawien, Siebenbürgen (Ardeal und Banat) existierten, vereinheitlichen. Mehrere Faktoren trugen zur Realisierung dieses Vorhabens der (inneren) Einheit bei.

Erstens kann man den Verkehr der rumänischen musikalischen Manuskripte im 18. Jahrhundert erwähnen. Man spricht insbesondere von den Kopien der *Psaltichia romaneasca* von Filotei sin Agai Jipei.

Aber besonders die Ausbreitung rumänischer musikalischer Drucke trug ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Schaffung eines einheitlichen Klimas im Bereich der rumänischen Kirchenmusik bei. Nach dem Erscheinen der ersten Drucke in Neumennotation byzantinischen Ursprungs aber in "chrysantischen" Ausprägung (diese Notationreform, die als "Neue Methode" der "analytischen" Notation gennant wird, wurde durch die Reform der "Drei Lehrer" am Anfang des 19. Jahrhunderts eingeführt und 1820 von Petros Ephesios in Bukarest zum Druck des *Neon Anastasimatarion* und des *Doxastarion* in griechischer Sprache verwendet), gibt Ieromonahul Macarie (ein Schüler von Petru Efesiu) schon im Jahre 1823 in Wien die ersten drei Bücher mit Kirchenmusik in rumänischer Sprache heraus: *Theoreticonu, Anastasimatariu* und *Irmologhionu,* unter denen besonders *Anastasimatariu* eine große Ausbreitung erfuhr (er wurde sogar wieder veröffentlicht). Macaries Absicht war, die Einheit des Kirchengesanges aller Rumänen zu unterstreichen (!) – deshalb hat er von insgesamt 3200 veröffentlichten Ausgaben jeweils 1000 für Walachei, Moldavien und Siebenbürgen bestimmt[3].

Ein anderer Schüler von Petru Efesiu, Anton Pann, gab weitere ca. 14 Bücher den Kirchengesang betreffend heraus (unter denen zwei einen theoretischen Charakter hatten). Danach wiesen die musikalischen Drucke von *Dimitrie Suceveanu*, *Ştefanache Popescu* (1824-1911) und anderen, sowie diejenigen von *Ion Popescu-Pasărea* (in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) immer gleichförmigere

[3] GHEORGHE CIOBANU, *op.cit.,* S.175.

(/weniger unterschiedliche) Varianten für den Gesang in der rumänisch-orthodoxen Kirche auf.

In Hermannstadt, Siebenbürgen, gab *Dimitrie Cunţanu* (1837-1910) eine Sammlung von *Kirchengesängen* heraus (1890), in der er eine regionale Uniformisierung darstellte. Die Einflüsse der rumänischen Volksmusik, die in der Kirchenmusik in dieser Gegend bemerkt werden können, sind weitere Elemente für die Bestimmung nationaler Charakteristika im rumänischen Kirchengesang.

Im Banat haben *Atanasie Lipovan* (1874-1947) und *Trifon Lugojan* (1874-1948) eine ähnliche Tätigkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeübt. Sie geben Kirchengesänge, die typisch für die Gegend sind und in denen man einige serbische Einflüsse wahrnehmen kann, heraus.

Man kann auch die Bedeutung des relativ einheitlichen Unterrichts im Fach Kirchengesang an den in dem 19. Jahrhundert neu gegründeten theologischen Schulen (Seminaren und Fakultäten) für das immer klarere Hervortreten einer nationalen Identität in diesem Bereich nicht ignorieren.

Nach der Vereinigung Siebenbürgens (und anderer historischer Gebiete) mit Rumänien (1918) und der Schaffung der rumänischen Patriarchie (1925) wurde das Problem der Uniformisierung des Kirchengesanges in der rumänisch-orthodoxen Kirche intensiv diskutiert und als ein Ausdruck des Wunsches nach einem Bewusstwerden der nationalen Einheit und Identität betrachtet. In dieser Richtung kann man die uniformisierten Auflagen des Kirchengesanges erwähnen, die in Bukarest herausgegeben wurden: *Anastasimatarul uniformizat*[4] (*Vecernierul*-1953; *Utrenierul*-1954) und *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*[5] (1960) .

[4] Der uniformisierte Anastasimatar.
[5] Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobiien des Oktoechos.

Andere historische Verhältnise zur Identität des Gesanges in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche (manchmal durch politische Entscheidungen[6]) der von west-europäischer Musik beeinflusste harmonische und polyphone Gesang eingeführt. Die ersten Liturgien, die in einem klassischen Stil von *Ioan Cartu* (1820-1875), *Alexandru Flechtenmacher* (1823-1898), *Eduard Wachmann* (1836-1908) u.a. harmonisiert wurden, war kein besonderer Erfolg beschieden und sie verschwanden schließlich aus dem liturgischen Repertoire. Die Reaktionen derjenigen, die die nationale und traditionelle Einheit des Kirchengesanges für sehr wichtig hielten (man muss daran denken, dass das 19. Jahrhundert der Zeitraum der Reife der „Rumänisierung" des Kirchengesanges byzantinischen Ursprungs ist), führten bis ungefähr zum Anfang des 20. Jahrhunderts zur Übernahme der alten Melodien der byzantinischen Tradition und deren Harmonisierung. Man spricht jedoch schon zu diesem Zeitpunkt von einer spezifischen, modalen Harmonie und Polyphonie, in der auch der Ison eine wichtige Rolle spielt – vergleiche z. B. die Kompositionen von D.G.Kiriac, Nicolae Lungu und anderen.

Unter den neueren Aspekten der Identität des rumänisch-orthodoxen Kirchengesanges sollte man das Wiederaufleben des Gemeindegesanges erwähnen, indem man schließlich die Argumente für seine Integrierung in der Tradition der Kirche gefunden hat[7], obwohl diese Gesangsform im ersten Teil des 20. Jahrhunderts zeitweilig auch als Übernahme protestantischer Elemente betrachtet worden war[8].

---

[6] VASILE GRAJDIAN, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr.101 of January 18, 1865 - Its Influence over the Developement of Chanting in the Rumanian Church*, "IAH Bulletin", Nr.21, 1993, S.86-96.

[7] ENE BRANIŞTE, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor* (Biblische und traditionelle Argumente fur den Gemeindegesang der Gläubigen), „Studii Teologice", Serie II, VI (1954), 1-2, S.17-38.

[8] ŞTEFAN FELEA, *Cântarea în comun* (Der Gemeindegesang), „Cultura", XXVII (1938), 4-5, S.37-39.

Schlußfolgerunen

Das Bewusstwerden der nationalen Identität des Gesanges in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche stellt eine unbestreitbare Realität dar, die von der ganzen geschichtlichen Entwicklung unterstrichen wird.

Gleichzeitig kann die nationale Identität nicht als ein isoliertes Phänomen, das keine Verbindung mit dem Verlauf der christlichen Geschichte und mit anderen kulturellen, besonders europäischen Entwicklungen hat, verstanden werden. Aus dieser Perspektive begleitete und bestimmte das gesamte Werden der nationalen Identität die Integration des Gesanges der Rumänisch-Orthodoxen Kirche in den Kontext des östlichen orthodoxen Christentums byzantinischen Ursprungs bei einer gleichzeitigen Öffnung gegenüber anderen kulturellen Erfahrungen, mit denen Kontakt bestand.

BIBLIOGHRAPHIE

(ausserdem von den Werken, die in den Fußnoten erwähnt wurden)

TITUS MOISESCU, *Prolegomene bizantine. Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească* (Prolegomena byzantia. Byzantinische Musik in alten rumänischen Handschriften. und Büchern), Bucureşti, 1985.

NICU MOLDOVEANU, *Muzica bisericeasca la români în sec.XX* (Kirchenmusik bei Rumänen im 20. Jh.), în "Biserica Ortodoxă Română" 103, 1985, S.615-636; 104, 1986, S.117-139.

SEBASTIAN BARBU-BUCUR, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României* (Die Musikkultur der byzantinische Tradition auf dem Gebiet Rumäniens), Bucureşti, 1989.

GHEORGHE C.IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (Lexikon derjenigen, die sich über die Jahrhunderte mit der Musik der byzantinischen Tradition in Rumänien beschäftigt haben), Bucureşti, 1994.

Übersetzung
Maria Mengel

DIE ORTHODOXE KIRCHENMUSIK IN RUMÄNIEN VOR UND NACH DER WENDE VON 1989

Einleitung

Um die Entwicklung der rumänischen orthodoxen Musik in den letzten Jahrzehnten (während des kommunistischen Regimes vor 1989 und nach dessen Sturz, bis heutzutage) besser zu verstehen, sollten einige Elemente eines breiteren historischen und kulturellen Rahmens erwähnt werden. In den letzten Jahrhunderten wurde der Zustand der in der rumänischen orthodoxen Kirche praktizierten Musik von unterschiedlichen Faktoren bestimmt, die einerseits zu den Aspekten der kirchlichen Tradition und andererseits zu einigen allgemeinen historischen Entwicklungen zu zählen sind, von denen man behaupten könnte, sie hätten auch auf die orthodoxe Musik Einfluss ausgeübt.

Zu den traditionellen Aspekten sollte zunächst der ausschließlich ***vokale*** Charakter der orthodoxen Kirchenmusik erwähnt werden. Daher wird man im Folgenden im Allgemeinen über den orthodoxen Kirchen***gesang*** in Rumänien sprechen. Ohne jetzt darüber zu diskutieren, warum keine musikalischen Instrumente im orthodoxen Kult verwendet werden, sollte man vielleicht nur darauf hinweisen, dass die "Toaca" und die Glocke als einzige Ausnahmen in diesem Kontext erscheinen.

Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf den ***byzantinischen Ursprung*** des Gesangs in der rumänischen orthodoxen Kirche. Die Analyse der musikalischen Manuskripte, die im letzten Jahrtausend innerhalb des heutigen Territoriums Rumäniens zirkuliert hatten, führte unausweichlich zu dieser Schlussfolgerung, die darüber hinaus von dem traditionellen Gedächtnis der rumänischen Orthodoxie unterstützt wird. Der byzantinische Ursprung setzte ein weiteres wichtiges Charakteristikum des orthodoxen Gesangs durch: Es handelt sich dabei um dessen ***liturgischen Charakter***. Daraus folgt die

Tatsache, wenn man im Allgemeinen über den Gesang in der orthodoxen Kirche spricht, dass man sich besonders auf den ***kultischen Gesang*** der orthodoxen Kirche bezieht. Mit anderen Worten: Man spricht über den im orthodoxen Kult betriebenen Gesang.

Über den byzantinischen Ursprung und den spezifischen byzantinischen Charakter hinaus fand in den letzen 350 Jahren (ab der Mitte des 17. Jahrhunderts) der lange und komplexe Prozess der ***Rumänisierung des orthodoxen Kirchengesangs***. Dieser Prozess bedeutet einerseits die Übersetzung der Gesangstexte aus dem Griechischen und dem Slawischen in die rumänische Sprache und andererseits die Anpassung der ursprünglichen Melodien zur rumänischen Aussprache sowie die Komposition neuer Melodien, die auf vollkommene Weise die Eigenschaften der rumänischen Sprache und das byzantinische Spezifische kombinierten.

Ein wichtiger Aspekt der rumänischen historischen Entwicklungen in den letzten zwei Jahrhunderten (besonders ausgeprägt gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts) bezieht sich auf die Entstehung des ***harmonisch-polyphonischen Chorgesangs*** in der rumänischen orthodoxen Kirche neben dem ***traditionellen einstimmigen Stil*** byzantinischen Ursprungs. Dieses Phänomen passierte unter dem westlichen und russisch-orthodoxen Einfluss. Nach zahlreichen auf klassisch- oder romantisch-harmonische Weise betriebenen Liturgien (in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts) versuchte man einen Kompromiss zwischen den beiden Gesangsstilen – dem traditionellen einstimmigen Stil und dem innovativen mehrstimmigen Stil – zu erreichen, indem man die alten kirchlichen Melodien harmonisch bereicherte. Durch die modale Struktur der Harmonie und die bevorzugte Verwendung der “Ison“-Formeln sowie des Metrumswechsels hoffte man auf eine Einhaltung des spezifischen "Ethos" des traditionellen Gesangs.

Das Problem der ***Vereinheitlichung des rumänischen orthodoxen Kirchengesangs*** entstand infolge zweier historischer Ereignisse, die weitere Entwicklungen und Veränderungen in der Geschichte der rumänischen orthodoxen Kirche verursacht haben: Das erste historische Ereignis war die Vereinigung 1859 der Walachei und

Moldawiens, die ihrerseits von der Anerkennung der Autonomie der rumänischen orthodoxen Kirche 1885 gefolgt wurde. Das zweite Ereignis war die Vereinigung jeglicher rumänischer historischer Staaten (also einschließlich Siebenbürgens) in einen einheitlichen rumänischen Staat am Ende des 1. Weltkriegs, die 1925 zur Anerkennung der rumänischen orthodoxen Kirche als Patriarchie führte. Dennoch behielten die verschiedenen regionsabhängigen (Siebenburgen, Walachei und Moldawien) Kirchengesangsstile stark voneinander abweichende Charakteristika. Besonders zwischen den beiden Weltkriegen wurde dieses Problem immer dringender.

Auch zwischen den beiden Weltkriegen interessierte man sich (erneut) für das gemeinsame Singen der Gläubiger (das sich im Gegensatz zum "solistischen" Singen professioneller Protopsalten auftrat) – dieses Interesse wurde allerdings von manchen Zeitgenossen als einen (neo)protestantischen Einfluss betrachtet. Um die Zeit könnte man die ***Anfänge der modernen byzantinischen Musikwissenschaft in Rumänien*** (also einschließlich der orthodoxen Musik durch ihren Ursprung) lokalisieren, durch die Schriften von Pfr.I.D.Petrescu[1]. Vor diesem Zeitpunkt (am Anfang des 20. Jahrhunderts) konnte man nur von einer Tradition der "Propedia" im theoretischen Bereich des "***psaltischen Gesangs***" sprechen (der "psaltische Gesang" ist ein anderer generischer Name für den traditionellen einstimmigen Gesang byzantinischen Ursprungs). Der Geist dieser Tradition wurde sogar in den Werken von Macarie Ieromonahul (*Der Theoritikon*)[2] und von Anton Pann (*Die theoretische und praktische Basis*)[3] im 19. Jahrhundert sowie von Ion

---

[1] Ich verweise in diesem Sinne auf die Analysen von Pfr.I(oan). D(umitru). Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine, Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noêl*, Paris, 1932; idem, *Les principes du chant d'eglise byzantin*, aus: ”Bulletin de l'Institut archéologique bulgar”, tome IX, Sofia, 1935.

[2] Macarie Ieromonahul, *Theoriticon*, in “Werke”, Vol. 1, hg. von Titus Moisescu (nach dem Vorbild der Ausgabe von 1823), Verlag der Rumänischen Akademie, Bukarest, 1976.

[3] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti (Die theoretische und praktische Basis der Kirchenmusik)*, Bukarest, 1845.

Popescu-Pasărea (*Prinzipien der kirchlich-orientalischen – psaltischen – Musik*)[4] in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beibehalten.

Darüber hinaus sollte man darauf hinweisen, dass vor dem 2. Weltkrieg manche Sänger in der rumänischen orthodoxen Kirche aus den Absolventen der wenigen theologischen Seminarien, Gesangsschulen oder sogar aus den theologisch-orthodoxen Akademien stammten. Darunter könnten sich allerdings auch einige befunden haben, die den Kirchengesang schon in der Kindheit mit dem Kirchensänger des Dorfes gelernt hatten. Unabhängig davon, wie sie das Singen gelernt hatten, konstituierten all diese Sänger eine professionelle, richtig strukturierte Verwaltungseinheit namens *Die Allgemeine Stiftung der Sänger*, die 1914 gegründet wurde, die für die ökonomische und kulturelle Emanzipation ihrer Mitglieder kämpfte. Diese Stiftung besaß auch eine eigene Zeitschrift (ab 1911), *Die Kultur*. Am Höhepunkt ihrer Aktivität hatte sie 20.000 Mitglieder und sein Präsident war lange Zeit Ion Popescu-Pasarea.

Im Allgemeinen waren diese die historischen und kirchlichen Bedingungen am Ende des 2. Weltkriegs, als nach 1945 mit Hilfe der sowjetischen Truppen das kommunistische Regime errichtet wurde. Diese Bedingungen waren auch diejenigen, die auf entscheidende Weise die weiteren Entwicklungen im Bereich des Gesangs in der rumänischen orthodoxen Kirche beeinflusst haben.

Der Gesang in der rumänischen orthodoxen Kirche nach dem 2.Weltkrieg und bis 1989: die Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Gesangs

Nach dem zweiten Weltkrieg sollte die rumänische orthodoxe Kirche – genauso wie alle anderen Religionen und Konfessionen in Rumänien – mit absolut neuen Bedingungen zurecht kommen, verglichen mit der Situation vor dem Krieg. Das kommunistische, gottlose und totalitäre politische Regime schränkte auf drastische

---

[4] Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică) (Prinzipien der kirchlich-orientalischen – psaltischen - Musik)*, Druckerei kirchlicher Bücher, Bukarest (1897, 1906, 1923, 1928, 1939) 1942.

Weise die Freiheit der Kirchenmenschen ein. Diese Freiheitseinschränkung bedeutete nicht Toleranz, sondern relative Tolerierung verschiedener Praktiken, die als veraltet, den Aberglauben überlassen betrachtet wurden. Unter solchen Umständen waren auch die aus dem "Zentrum" kommenden Anweisungen nach dem Vorbild der politischen totalitären Zentralisierung meistens einem "korrekten" politischen Verhalten angepasst, denn sie aus der unmittelbaren Nähe des politischen Entscheidungszentrums stammten, das der kirchlichen Hierarchie sehr familiär war.

Der Patriarch, der die wichtigsten Realisierungen in der rumänischen orthodoxen Kirche in den ersten drei Jahrzehnten des kommunistischen Regimes durchgeführt hatte, war ***P.F.Iustinian Marina*** (1901-1977, als Patriarch zwischen 1947-1977 tätig). Indem er sich mit den meisten Aspekten des kirchlichen Lebens auseinander setzte, entstanden während seiner Amtszeit *Die Regelungen der rumänischen orthodoxen Kirche* [5], die auch Reglementierungen im Bereich der Kirchenverwaltung und des theologischen Unterrichts enthalten, und es wurden wichtige Entscheidungen bezüglich der Uniformisierung des Kultes in der rumänischen Patriarchie getroffen[6].

Auch im Bereich des Kirchengesangs, besonders in den ersten Jahrzehnten des kommunistischen Regimes, war die "Uniformisierung" die absolute Priorität. Es handelt sich dabei um das Interesse, das schon in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen existierte, für die "Vereinheitlichung" des Gesangs auf dem Gebiet der rumänischen Patriarchie. Abgesehen von der Verschiedenartigkeit der regionsabhängigen Gesangsstile wurde dieser Gedanke der "Vereinheitlichung" zu einer "Uniformisierung", die sich ihrerseits als eine vom "Zentrum" entschiedene Pflichtdurchsetzung einiger von einer "zentralen" Spezialistenkomission genehmigter melodischer Modelle gestaltete. Diese Pflichtdurchsetzung konnte aber nicht die "genehmigten" Gesänge den Seelen der Sänger und Gläubiger in

---

[5] *Legiuirile Bisericii Ortodoxe Române (Die Regelungen der rumänischen orthodoxen Kirche)*, Bukarest, 1953.

[6] *Tipic bisericesc (Der kirchliche Tipikon)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1976; s."Cuvânt de lămurire" (Erklärungswort), S. 5-10.

jenen Regionen näher bringen, in denen der Gesangsstil sensibel unterschiedlicher war, selbst wenn offensichtlich verwandt (wegen der gemeinsamen byzantinischen Wurzeln, die in allen Regionen nachgewiesen wurde) mit dem Pflichtgesang war.

Glücklicherweise trugen die besonderen musikalischen und menschlichen Qualitäten derjenigen, die die Realisierung der Uniformisierung durch verschiedene Praktiken und Veröffentlichungen durchziehen sollten, zu einer Verbesserung oder sogar Verschwindung der Schwierigkeiten sowie zum Erhalt großer Erfolge bei. Der Leiter der Uniformisierungskomission war von Anfang an Prof. Nicolae Lungu, ein berühmter Musiker, Komponist und Chordirigent. Unter seinen Mitarbeitern kann man Erzdiak.Anton Uncu, Pfr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru und nicht zuletzt Pfr.Prof.Dr.Ene Branişte erwähnen, ein bekannter rumänischer Liturgist, der auch in der Kommission zu finden ist, die 1976 den *Kirchlichen Tipikon*[7] herausgab. Diese so genannte "Uniformisierungskommission" veröffentlichte 1951 die *Grammatik der psaltischen Musik*[8], die eine Art methodologischem Programm der Uniformisierungsbestrebungen darstellt. In den folgenden Jahren wurden mehrere uniformisierte Bücher von Kirchengesängen herausgegeben: *Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Gesänge zur Katechese*[9], *Der uniformisierte Anastasimatar* (der zwei Teile besitzt: *Die Abendgesänge*[10] und *Die Morgengesänge*[11], *Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobien der acht Modi*[12].

---

[7] *Ibidem.*

[8] Prof.Nicolae Lungu, Pfr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice (Die Grammatik der psaltischen Musik)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1951 (2. Auflage, 1969).

[9] Prof.Nicolae Lungu, Erzdiak. Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Gesänge zur Katechese)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1951.

[10] Prof.Nicolae Lungu, Pfr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul (Der uniformisierte Anastasimatar. Die Abendgesänge)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1953 (2. Auflage, 1974).

[11] Prof.Nicolae Lungu, Pfr.Prof.Grigore Costea, Pfr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul (Der uniformisierte Anastasimatar. Die*

Die oben genannten Spezialisten, die sich um die Realisierung des Uniformisierungsgesangs bemühten, versuchten gleichzeitig möglichst definitiv einige Probleme des kirchlichen rumänischen Gesangs zu lösen, beispielsweise die Transkription der alten traditionellen kirchlichen Gesänge zwischen den beiden um die Hälfte des 20. Jahrhunderts üblichen Notationssystemen:[13] Das erste Notationssystem war der westliche, mit Portativ (das sich sehr stark in den rumänischen Fürstentümern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzte); das zweite Notationssystem war der psaltische (das traditionelle, in einer byzantinisch-modernen Version, die infolge der chrisantischen Reform am Anfang des 19. Jahrhunderts entstand und die im 20. Jahrhunderts immer mehr wegen des abendländischen Notationssystems an Bedeutung verlor). Entsprechend der Korrespondenzprinzipien zwischen den beiden musikalischen Notationssystemen, die in der *Grammatik der psaltischen Musik* beschrieben wurden, erschienen alle uniformisierten Gesangsauflagen in beiden, parallel erstellten Notationen.

Durch die Uniformisierung der Gesänge in der rumänischen orthodoxen Kirche hoffte man auch, das Problem des gemeinsamen Singens *(der kirchlichen Gemeinde*) zu lösen, das immer wichtiger aus der Perspektive der Pastoral wurde.[14] Dies bedeutete, dass alle

---

Morgengesänge), Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1954 (2. Auflage, 1974).

[12] Idem, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri (Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobien der acht Modi)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1960 (3. Auflage, 1969)

[13] Ich verweise hier auf I.D.Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română(Die Transkription der psaltischen Musik in der rumänischen orthodoxen Kirche)*, Bukarest, 1937 (aus "Die orthodoxe rumänische Kirche" nr.1-2, 1937) oder Nicolae Lungu, *Problema transcrierii şi uniformizării cântărilor psaltice în Biserica noastră (Das Problem der Traskription und Uniformisierung der psaltischen Gesänge in unserer Kirche)*, in "Theologische Studien", Serie II, VIII (1956), Nr. .3-4, S. 241-249.

[14] Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică (Der gemeinsame Gesang des Volkes in der Kirche)*, in "Theologische Studien", Serie II, III (1951), Nr.1-2, S.28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe (Der gemeinsame Gesang als Mittel zum Verstehen des richtigen Glaubens)*, in "Die orthodoxe rumänische Kirche", LXX (1952), Nr.11-12, S.890-899.

Gläubiger, die auch einigermaßen musikalisch begabt waren, hätte mitsingen können, wenn sie die gleichen (uniformisierten) Gesänge gekannt hätten. Diese Initiative war sehr fruchtbar, denn immer mehrere Gläubiger waren besonders während der Liturgie (an der üblicherweise die höchste Anzahl der Gläubiger teilnimmt) dabei und sangen mit.

Im Bereich der Choralmusik stellt die *Psaltische Liturgie* von Nicolae Lungu vielleicht das vollkommenste Beispiel der oben erwähnten Synthese zwischen dem traditionellen, psaltischen Stil und dem harmonisch-mehrstimmigen Stil dar[15]. Der Ernst und die Effizienz der musikalischen Behandlung werden auf vollkommene Weise mit der Leichtigkeit und Verständlichkeit kombiniert – diese letzten Eigenschaften sind (wahrscheinlich) sehr wichtig aus einer eklesiastischen Perspektive. Weitere Sammlungen choraler Gesänge wählten die am häufigsten gesungenen (und technisch am wertvollsten) Gesänge des kirchlichen Repertoires aus und dadurch entstand ein Standardrepertoire. Beispielsweise kann man daraus *Ich werde Dich lieben, mein Gott – Eine Sammlung religiöser Choralgesänge aus dem Repertoire der Kirchenmusik* [16] und *Choralrepertoire* für männliche Stimmen von Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu[17] erwähnen (die letzte Sammlung ist sehr nützlich besonders in den theologischen Seminaren und Fakultäten).

Nachdem der Patriarch Justinian 1977 gestorben war, setzte sich die Uniformisierungsbewegung durch die Veröffentlichung der

---

[15] Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt (Die psaltische Liturgie für gemischten Chor)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1957.

[16] *"Iubi-Te-voi, Doamne" - culegere de cântări corale religioase* (repertoriu de muzică bisericească) (Ich werde Dich lieben, mein Gott – Eine Sammlung religiöser Choralgesänge aus dem Repertoire der Kirchenmusik), Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, unbekanntes Erscheinungsjahr (nach 1957).

[17] Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Repertoriu coral (Choralrepertoire)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1983 (und folgende Auflagen).

Cântările Penticostarului fort, die 1980 mit dem Segen von Patriarch Iustin Moisescu erschienen sind[18].

In diesem Zeitraum (dem letzten kommunistischen Jahrzehnt) kann man dennoch auch das Erscheinen einiger Gesangsbücher erwähnen, die sich nicht im "typischen Rahmen" der Uniformisierung integrieren – besonders in den Regionen, in denen das rumänische orthodoxe Singen spezifische, lokale Nuancen besitzt: Beispielsweise kann man darunter *Kirchengesänge*, die in Timisoara 1980 für Banat[19], und *Gesänge zur religiösen Diensten,* die in Klausenburg 1988[20], für Siebenburgen, herausgegeben wurden. Diese Tendenz gewann nach 1989 ziemlich gewaltig an Bedeutung.

*

In den "kommunistischen" Jahrzehnten stammten die kirchlichen Sänger weiter aus den wenigen theologischen Seminaren und Sängerschulen, und weniger aus den zwei Theologischen Instituten universitären Grades (Bukarest und Hermannstadt), deren Absolventen meistens Priester werden wollten. Darüber hinaus wurde eine große Anzahl der kirchlichen Sänger als Lehrlinge neben den älteren Sängern ("Strană") schon seit Kinderzeit besonders in der Dörfern ausgebildet – genauso wie früher; falls ein Lohn angestrebt wurde, wurde ein so genanntes "Kapazitätszertifikat" nach einem eventuellen einige Wochen dauernden Kurs erstellt.

Die Vergütung der Kirchensänger war schon immer eine der niedrigsten (der niedrigste Lohn überhaupt oder auch möglicherweise nur Teilzeit), was dazu geführt hat, dass viele begabte und studierte (manchmal auch mit abgeschlossenem Fachuniversitätsstudium)

---

[18] Prof.Nicolae Lungu, Pfr.Prof.Dr.Ene Branişte, Pfr.Chiril Popescu, *Cântările Penticostarului (Die Gesänge des Pentikostars)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1980

[19] Prof.Dimitrie Cusma, Pfr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Verlag der Banater Mitropolie, Timişoara, 1980.

[20] Pfr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase (Gesänge zur religiösen Diensten)*, herausgegeben von des rumänischen orthodoxen Erzbischoftums von Vad, Feleac und Klausenburg, Klausenburg, 1988.

Sänger eine Karriere außerhalb der Kirche wählten, die ihnen wesentlich höhere Einkommen brachte.

Sowohl in den Kathedralen (der Patriarchie, der Mitropolie, der Erzbischöfen) als auch in einigen größeren Kirchen der Städte entstanden und funktionierten Chorensembles, die entweder unentgeltlich oder für eine symbolische, sehr niedrige Vergütung der Dirigenten und der Sänger existieren konnten. Das musikalische Niveau dieser Chorensembles war je höher desto wichtiger die Stadt – die großen Städte besaßen und besitzen immer noch nicht-kirchliche musikalische Institutionen (Philarmonien, Operntheater), die die notwendigen, gut ausgebildeten Sänger liefern konnten.

Diese Situation setzte sich, mit wenigen Ausnahmen, auch nach 1989 bis heute fort.

Der Gesang in der rumänischen orthodoxen Kirche nach 1989

Die am 22. Dezember 1989 stattgefundenen Veränderungen (die "rumänische Revolution" und der Fall des kommunistischen Regimes) ließ wichtige Veränderungen auch im Bereich des kirchlichen orthodoxen Gesangs entstehen. Die neu, besonders aus der Perspektive des Druckens gewonnene Freiheit bedeutete eine Explosion einiger Entwicklungen, die vor 1989 nur sehr schüchtern erschienen waren – diese Explosion war auch durch verschiedene Privatinitiativen gesteuert und unterstützt.

Beim Fortsetzen und Verbessern der Uniformisierung seit den 1950er Jahren hatte man deren Mängel bemerkt- und versucht, ihn zu entfernen. Daher werden zahlreiche "klassische" Sammlungen psaltischer Gesänge wieder herausgegeben, die vor dem 2. Weltkrieg oder kurz nach seinem Ende (also kurz vor dem Beginn der Uniformisierungskampagne) sehr berühmt waren. In diesem Kontext kann man die Bücher von **Dimitrie Suceveanu** (*Idiomelarul*[21], von Sebastian Barbu-Bucur erneut herausgegeben), **Ion Popescu Pasărea**

[21] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, hg. von Erzdiak. Konf.Dr.Sebastian Barbu Bucur nach der Auflage von 1856, 1. Band (September-Dezember), Verlag des Sinaia-Klosters, 1992; 2. Band (Januar-August), Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie "Trinitas", Iaşi, 1996; 3. Band (Triod und Penticostar), 1997.

(*Liturghierul de strană*[22]) oder **Victor Ojog** (*Anastasimatarul*[23]) usw. erwähnen.

Zwischen der historischen, erneuten Herausgabe berühmter Gesangsbücher in wissenschaftlichen Auflagen und deren (dennoch) Anpassung zur alltäglichen Verwendung innerhalb des Kirchengesangs sollte man auch die neue Ausgabe des "Anastasimatar" von **Ieromonahul Macarie**[24] erwähnen.

Nach 1989 begann eine neue Phase der Veröffentlichung mancher Bücher von Kirchengesängen, die verschiedene regionale Versionen des Gesangs (von Siebenburgen und Banat) enthielten – diese Aktion hatte auf eine schüchterne Weise einige Jahre vor 1989 angefangen. Man beobachtet dennoch ein breiteres Verständnis der existierenden Einheit im rumänischen orthodoxen Kirchengesang, weil in diesen Büchern immer wieder auch "eigentliche" psaltische Gesänge, besonders von unter den uniformisierten innerhalb der Heiligen Liturgie, vorkommen. Von diesen Veröffentlichungen kann man diejenigen des Arhid. Prof. Ioan Brie[25] und Pfr. Prof. Vasile Stanciu[26] aus Klausenburg, Pfr. Prof. Vasile Grajdian[27] (aus Hermannstadt), Pfr. Lekt. Nicolae Beleanu[28] (aus Temeschwar), Constanta Cristescu[29] (aus Arad) usw. erwähnen.

---

[22] Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, hg. von Erzdiak.Konf.Dr.Sebastian Barbu Bucur nach der Auflage von 1925, Verlag des Argeş-Erzbischoftums, 1991.

[23] Victor Ojog, *Anastasimatar*, hg. von Erzdiak.Konf.Dr.Sebastian Barbu Bucur und Pfr.Konf.Alexie Buzera nach der Auflage von 1943, Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie "Trinitas", Iaşi, 1998.

[24] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (der Anastasimatar des Makarie der Ieromonach mit Ergänzungen von demjenigen des Dimitrie Suceveanu)*, hg. von Diak.Cornel Coman und Gabriel Duca, Byzantinischer Verlag, Stavropoleos Stiftung, Bukarest, 2002.

[25] Erzd.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase (Liturgische Gesänge und zu verschiedenen religiösen Diensten)*, Beiuş, 1994.

[26] Pfr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase (Die Gottesdienste der rumänischen Heiligen und andere religiöse Gesänge)*, Klausenburg, 1990.

[27] Pfr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Hermannstadt, 1994.

[28] Pfr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Verlag des Banater Metropolie, Timişoara, 1995.

[29] Dr.Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană*, Verlag der Universität "Aurel Vlaicu"-Verlag des Arad Bischoftums, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001.

Aufgrund einer gewissen "Nostalgie der Ursprünge" und vielleicht gleichzeitig als eine Reaktion gegen die Uniformisierung, die mit einer Versuchung exotischer Natur kombiniert war, erschienen in diesem Zeitraum einige Bücher, die "athonite" Gesänge enthielten und durch die Bemühungen der Klostergemeinschaft der "Chilie Buna Vestire" vom (Rumänischen) Schit "Der Heilige Dimitrie - Lacu" vom Heiligen Berg Athos herausgegeben wurde: der „Musikalische athonite Bouquet", der *Die Gesänge der heiligen Liturgie* (vol.I), *Die Gesänge der Utrenie* (vol.III), *Polielee* (vol.IV)[30] enthielt.

Es wäre falsch anzunehmen, dass die Uniformisierungstendenzen in dieser Zeit komplett verschwanden. Indem er die Bemühungen seiner Vorfahren kannte, setzte Pfr. Nicu Moldoveanu von der Theologischen Universität in Bukarest – alleine oder in Mitarbeit mit anderen Spezialisten – die Veröffentlichung weiterer "uniformisierter" Auflagen, die den größten Teil der orthodoxen Gottesdienste bedeckten. Unter den Erscheinungen der letzten Jahre kann man die Folgenden erwähnen, die mit dem Segen des Patriarchen Teoctist Arăpasu erschienen sind: *Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge*[31], *Der Neue Idiomelar*[32], *Die Gesänge des Triods* [33], *Gesänge der heiligen Sakramente und*

---

[30] *Buchet muzical athonit (Athoniter musikalischer Bouquet)*, Verlag "Evanghelismos", Bukarest, 1. Band: *Cântările Sfintei Liturghii (Die Gesänge der heiligen Liturgie)*, 2002; 3. Band: *Cântările Utreniei (Die Gesänge der Utrenie)*, 2001; 4. Band: *Polielee*, 2002.

[31] Gemeinsam, *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1992.

[32] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele înmpărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ş.a.) (Der neue Idiomelar, der die Gesänge der Tages- und Nachtgottesdienste enthält, nach Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasarea u.a.)*, hg. von Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2000

[33] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985) (Die Gesänge des Triods, nach Dimitrie Suceveanu, Stefanache Popescu, Ion Popescu-Pasarea, Anton Uncu u.a., ausgewählt und transkribiert auf den beiden*

Ierurgien und andere religiöse Gesänge [34]. Im Bereich des Choralgesangs erscheinen auch zahlreiche Sammlungen[35].

Neben den bisher erwähnten Büchern erschienen außerdem zahlreiche andere, wichtigere oder weniger wichtige Sammlungen kirchlicher Musik, die insgesamt eine vor 1989 unvorstellbare Verschiedenartigkeit darstellten.

*

Was die Ausbildung der Kirchensänger betrifft, muss man die Tatsache beobachten, dass nach der Wende in nur einigen Jahren die Anzahl der Theologieschulen und deren Absolventen mindestens 10-mal größer wurde: von nur einige theologischen Seminaren und Sängerschulen vor 1989 bis nachher einige Dutzende, von den zwei Theologischen Instituten universitären Grades bis ungefähr 15 Theologiefakultäten innerhalb der staatlichen Universitäten, und von einigen Hunderten Absolventen jedes Jahr bis zu einigen Tausenden jährlich.

Sofort nach 1989 erschien eine Abteilung für (byzantinische) Kirchenmusik an der Bukarester Musikakademie und nur für einige Jahre auch an der Klausenburger Musikakademie. In den letzten Jahren wurde auch in der Konstanzer Musikakademie eine besondere Abteilung für Kirchenmusik begründet und jetzt werden die notwendigen Papiere für eine solche Abteilung an der Hermannstädter Theologiefakultät "Andrei Saguna" am Erziehungs-, Forschungs- und Jugendministerium bereitgestellt.

---

musikalischen Notationen von Nicolae Lungu und Chiril Popescu, Bukarest 1985), hg. von Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2001.

[34] *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase (Gesänge zu den heiligen Sakramente und Ierurgien und andere religiöse Gesänge)*, hg. von Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2002.

[35] Beispielsweise *Cântările Sfintei Liturghii* pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane (Die Gesänge der heiligen Liturgie für gemischten Chor aus dem Repertoire des Mitropolienchors), hg. von Pfr.Vasile Grăjdian, Hermannstadt, 1998.

Weil die orthodoxe Kirchenmusik in all diesen Schulen, außerdem in der Gesamtausbildung wiedereingeführt und studiert wird, kann man sagen, dass diese Musik immer besser gekannt wird – bis zum Master- und Dissertationsstudium. Andererseits bedeutet das nicht, dass sich die soziale Situation der Sänger gleichermaßen geändert hat. Die normalerweise nicht ausreichende Vergütung der Sänger führte dazu, dass fortsetzend und mit wenigen Ausnahmen die Selektion der Sänger und die allgemeine Qualität des Singens in den Kirchen keine besonderen Fortschritte kennen gelernt haben.

*

Ohne zur Gruppe der liturgischen Gesänge der orthodoxen Kirche zu gehören, befinden sich die so genannten Weihnachtgesänge (Colinde) in der unmittelbaren Nähe des orthodoxen Geistes. Diese Weihnachtslieder sind sehr beliebt bei den rumänischen orthodoxen Gläubigern (besonders um den Weihnachten herum) und dabei ist der folkloristische Aspekt sehr wichtig. Zwischen den beiden Kriegen und in der kommunistischen Zeit[36] gab es zahlreiche Folkloristen wie Sabin Dragoi[37] oder George Breazul[38], die verschiedene Sammlungen von Weihnachtsliedern veröffentlicht hatten – diese Tradition ließ sich in den letzten Jahren ehrenhaft fortsetzen[39].

---

[36] In der kommunistischen Zeit, außer von einigen einzelnen Erscheinungen (beispielsweise Prof.Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci – 73 Weihnachtslieder für drei Stimmen*, Klausenburg, 1980), erscheinen Weihnachtslieder auch im schon erwähnten *Choralrepertoire* vom Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1983).

[37] *303 colinde cu text şi melodie, culese şi notate de Sabin V.Drăgoi (303 Weihnachtslieder mit Text und Melodie, gesammelt und notiert von Sabin V. Dragoi)*, veröffentlicht in der "Rumänischen Schrift S.A.", Craiova (1925).

[38] *Colinde, culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian (Weihnachtslieder, eine Sammlung, geschaffen von George Breazul mit Zeichnungen von Demian)*, "Rumänische Schrift S.A.", Craiova, 1938; wieder veröffentlicht in Verlag der Kulturellen Rumänischen Stiftung, Bukarest, 1993.

[39] Unter den zahlreichen Weihnachtslieder kann man mindestens als repräsentativ die *Anthologie der Weihnachtslieder* für gemischten Chor von Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu erwähnen, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1999.

Ein besonderes Phänomen im Bereich des Gesangs orthodoxer religiöser Natur stellen die Gesänge der Stiftung "Oastea Domnului" (Die Armee des Herrn), die in der kommunistischen Zeit verboten war und nach 1989 wiederbelebt wurde. Die zahlreichen in den letzten Jahren von dieser Stiftung veröffentlichten Gesangssammlungen (beispielsweise die über 1000 Seiten des Buchs "Lass uns dem Gott singen!") enthalten aus einer tief religiösen Haltung gesprungene Gesänge, die aus einer musikalischen Perspektive nicht unbedingt eine traditionelle Linie verfolgen – von daher gehören sie nicht zu den üblichen liturgischen Gesängen.

Kirchlich-musikwissenschaftliche Beschäftigungen mit der byzantinischen Musik vor und nach 1989

In der kommunistischen Zeit (also bis 1989), was die rumänischen theoretischen Beschäftigungen mit dem orthodoxen Kirchengesang betrifft, kann man ein interessantes Phänomen beobachten, das die politische und kulturelle Situation jenes Zeitraums aufzeigt. Die Forschungen im Bereich der musikalischen Byzantinologie, die selbstverständlich auch den Gesang in der rumänischen orthodoxen Kirche betrafen, konnten bei der Verlagen oder in offiziellen (nicht kirchlichen) Veröffentlichungen erscheinen – also unter einem byzantinologischen "Regenschirm". Andererseits konnten die Forschungen, die direkt den kirchlichen Gesang (oder den kirchlichen Bereich) ansprachen, nur in strikt kirchlichen Zeitschriften und Veröffentlichungen erscheinen. Diese Situation drückt noch einmal die Bedingungen der rumänischen orthodoxen Kirche unter dem kommunistischen Regime aus: Tolerierung, aber in sehr klaren Grenzen. Gleichzeitig schuf zu jener Zeit eine solche Haltung einen gewissen "propagandistischen" Eindruck, was die Probleme des christlichen, kirchlichen Lebens betraf, denn dieses nur als eine "historische", "wissenschaftliche" Tatsache betrachtet werden sollte.

Auf eine ähnliche Weise erschienen unter einem anderen offiziellen "Regenschirm" – demjenigen der Musikethnologie – sehr interessante Werke, die benachbarte Aspekte des religiösen Lebens

betrachteten, beispielsweise Weihnachtslieder, die obwohl sehr "folklorisch", nicht weniger religiös sind. Irgendwie drückt diese Situation die tiefe Verwandtschaft zwischen dem Bereich des rumänischen orthodoxen Gesangs und dem der musikalischen Byzantinologie einerseits und andererseits dem der Musikethnologie aus. Von daher veröffentlichten wichtige Byzantinologen und Musikethnologen, unter denen ihre Tätigkeit schon in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen angefangen hatten, unter dem kommunistischen Regime sowohl in wissenschaftlichen, nicht kirchlichen Zeitschriften, als auch in kirchlichen Zeitschriften, und dabei trugen sie auf wichtige Weise zu Bereicherung des Forschungsstandes in diesem Bereich in Rumänien bei.

Das war der Fall des **Priesters Ioan D. Petrescu** (1884-1970) [40], von **George Breazul** (1887-1961) [41], **Gheorghe Ciobanu** (1909-2000) [42], **Titus Moisescu** (1922-2002) [43], des **Erzd. Sebastian Barbu-Bucur** (1930-)[44] usw.

---

[40] Pfr.Ioan.D.Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, 1. Vol., Der Musikverlag, Bukarest, 1967, 2. Vol., 1984 (hg. von Titus Moisescu).

[41] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti* (Seiten der Geschichte der rumänischen Musik, enthaltend zahlreiche Studien betreffend die musikalische Byzantinologie oder den Kirchengesang), 1. Vol. (hg. von Vasile Tomescu), Der Musikverlag, Bukarest, 1966, 2. Vol. (hg. von Gheorghe Firca), 1970, 3. Vol. (hg. idem), 1974, 4. Vol. (hg. idem), 1977, 5. Vol. (hg. von Gheorghe Ciobanu), 1981.

[42] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români (Die Kirchenmusik bei den Rumänen)*, in: Biserica Ortodoxă Română“ (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), XC (1972), Nr.1-2, S.162-195; idem, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 1. Vol., Der Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1974, 2. Vol., 1979; idem, *Theorie, pratique, tradition, facteurs complementaires indispensables pour dechiffrer l'ancienne musique byzantine*, in ”Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, 32/7 (1982), S. 29-37 usw.

[43] Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România (Die Wertschätzung des kulturellen Thesaurus der byzantinischen Musik in Rumänien)*, în: “Biserica Ortodoxă Română“ (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), C (1982), Nr.7-8, S.682-691; idem, *Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească (Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern)*, Der Musikverlag, Bukarest, 1985 usw.

[44] Erzd.Prof.Dr. Sebastian, Barbu-Bucur, *D.G.Kiriak - contribuţii la armonizarea melodiilor psaltice (D.G.Kiriac – Beiträge zur Harmonisierung psaltischer Melodien)*, in: “Glasul Bisericii” (Die Stimme der Kirche), XXXIII (1974), Nr.7-8, Juli-August.,

Unter denen, die besonders im kirchlichen Rahmen und im direkten Bezug auf den "kirchlichen Gesang" / auf die "kirchliche Musik" veröffentlicht haben, sollten zunächst **Prof.Nicolae Lungu** (1900-1993)[45], **Pfr.Prof.Nicu Moldoveanu** (1940-)[46] und

---

S.696-705; idem, *Axionul "Îngerul a strigat" în armonizarea lui D.G.Kiriak (Der Axion "Der Engel sagte" und dessen Harmonisierung von D.G.Kiriak)*, in: "Glasul Bisericii" (Die Stimme der Kirche), XXXIV (1975), Nr.7-8, S.763-778; idem, *Acţiunea de "românire" a cântărilor psaltice şi determinările ei social-patriotice. Filoteri sin Agăi Jipei şi alţi autori din sec. al XVIII-lea (Die "Rumänisierung" der psaltischen Gesänge und deren sozial-patriotische Bedingungen. Filoteri sin Agai Jipei und andere Autoren des 18. Jahrhunderts)*, in: "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche) XCII (1980), Nr.7-8, Juli-August, S.836-856; idem, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură şi Sfânta Scriptură în cântările Bisericii (Der kultische Gesang im Heiligen Buch und das Heilige Buch in den Kirchengesängen)*, in: "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, XL (1988), Nr.5, S.86-104, idem, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium)*, Der Musikverlag, Bukarest, 1989 usw.

[45] Prof.Nicolae Lungu, *Tehnica recitativului liturgic. Organizarea corului bisericesc (Die Technik des liturgischen Rezitativs)*, in "Sudii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, I (1949), Nr.3-4, S.238-251; *Cântarea în comun a poporului în biserică (Das gemeinsame Singen des Volkes in der Kirche)*, in "Sudii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, III (1951), Nr.1-2, S.28-35; idem, *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe (Der gemeinsame Gesang als Verständnismittel des richtigen Glaubens)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die rumänische orthodoxe Kirche), LXX (1952), Nr.11-12, S.890-899; idem, *Problema transcrierii şi uniformizării cântărilor psaltice în Biserica noastră (Das Transkriptions- und Uniformisierungsproblem psaltischer Gesänge in unserer Kirche)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, VIII (1956), 3-4, S.241-249; idem, *Combaterea inovaţiilor în recitativul liturgic (Die Bekämpfung der Innovationen im liturgischen Rezitativ)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, VII (1957), Nr.7-8, S.562-573 usw.

[46] Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - manuscrise muzicale vechi bizantine din România (greceşti, româneşti şi romano-greceşti) până la începutul secolului al XIX-lea (Quellen des psaltischen Gesangs in der rumänischen orthodoxen Kirche – Alte musikalische und byzantinische Manuskripte in Rumänien - griechisch, rumänisch und griechisch-rumänisch – bis zum Anfang des 19. jahrhunderts)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), XCII (1974), Nr.1-2, S.131-280; idem, *Manuscrise muzicale bizantine cu notaţie antechrysantica din Biblioteca Sfântului Sinod şi Biblioteca Palatului Patriarhal din Bucureşti (Musikalische byzantinische Manuskripte mit vor-hrysantischer Notation in der Bibliothek des Heiligen Sinods und in der Bibliothek des Patriarchalischen Palasts in Bukarest)*, in "Glasul Bisericii" (Die Stimme der Kirche), XXXIV (1975), Nr.7-8, S.806-812; idem, *Preocupări de muzică şi muzicologie în Biserica Ortodoxă Română în ultimii cincizeci de ani (1925-1975) (Musikalische und musikwissenschaftliche Beschäftigungen in der*

Pfr.Prof.Gheorghe Şoima erwähnt werden. **Prof.Nicolae Lungu** wurde schon in Verbindung mit der Uniformisierungsbewegung in der rumänischen orthodoxen Kirche nach 1950 angesprochen. Sein Nachfolger in der Abteilung der Kirchenmusik der Bukarester Theologiefakultät, **Pfr.Prof.Nicu Moldoveanu**, veröffentlichte wichtige Sammlungen im historischen Bereich des Kirchengesangs. In Hermannstadt schrieb **Pfr.Prof.Gheorghe Şoima** über die Funktionen der liturgischen Musik[47], über die musikalische religiöse Folklore[48] und über die kirchliche und nicht kirchliche Musik am Hermannstädter Theologischen Institut[49].

Ein besonders auch für den kirchlichen Gesang wichtiges Werk ist die Serie "Quellen der rumänischen Musik"[50], die beginnend

---

Rumänischen Orthodoxen Kirche in den letzten 50 Jahren, 1925-1975), in "Sudii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, XXIX (1976), Nr.3-4, S.263-297; idem, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 19. Jahrhundert)*, 1. Teil, in "Glasul Bisericii" (Die Stimme der Kirche) XLI (1982), Nr.11-12, S.883-915; 2. Teil, XLII (1983), Nr.9-12, S.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 20. Jahrhundert)*, 1. Teil, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), CIII (1985), Nr.7-8, S.615-636; 2. Teil, CIV (1986), Nr.3-4, S.117-139 usw.

[47] Pfr.Prof.Gheorghe Şoima, *Funcţiunile muzicii liturgice (Die Funktionen der liturgischen Musik)*, Der Erzdiakonische Verlag, Hermannstadt, 1945.

[48] Idem, *Folclorul muzical religios (Die religiös-musikalische Folklore)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), 2. Serie, II (1950), Nr.3-6, S.288-294.

[49] Idem, *Muzica bisericească şi laică la Institutul Teologic din Sibiu (Die kirchliche und nicht-kirchliche Musik am Theologischen Institut in Hermannstadt)*, in "Mitropolia Ardealului" (Die Mitropolie der Siebenburgen), VI (1961), Nr.5-6, S.798-806.

[50] **Izvoare ale muzicii românesti (Quellen der rumänischen Musik): 1. Vol.** - *Culegeri de folclor şi cântece de lume (Folklore- und Weltgesänge-Sammlungen)*, hg. von. Gheorghe Ciobanu, Der Musikverlag, Bukarest, 1976; 2. Vol. - *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI-XIX (Instrumenatle, vokale und psaltische Musik in 16.-19. Jahrhunderten)*, hg.idem, 1978; 3. Vol. - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna: „Antologhion" (Die musikalische Schule von Putna – Das Manuskript Nr. 56/544/576 vom Kloster Putna: Eine Anthologie),* hg. von Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, 1980; 3. Vol. B transcripta - *Şcoala muzicală de la Putna" - Manuscrisul nr. 56/544/576 I - P/II: „Stihirar" (Die musikalische Schule von Putna – das Manuskript Nr. 56/544/576 I - P/II: „Stihirar")*, hg.idem, 1984; 4. Vol. - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. I-26/Iaşi: „Antologhion" (Die musikalische Schule von Putna – Das Manuskript Nr. I-26/Iasi),* hg.idem, 1981; 5. Vol - documenta, *„Şcoala muzicală*

mit 1976 veröffentlicht wurde und in der das "rutschende" Interesse der Spezialisten für die Probleme der musikalischen Byzantinologie beobachtet werden kann.

Andere nicht kirchliche Forscher, die sich mit der byzantinischen Musik beschäftigt haben, sind **Prof.Victor Giuleanu**[51] (der über die byzantinische Melodie geschrieben hat), **Prof.Viorel Cosma**[52], **Prof.Octavian Lazăr Cosma**[53], **Adriana Şirli**[54] usw. (die im Allgemeinen im Bereich der rumänischen Musik byzantinischen Ursprungs geschrieben haben). Unter den ausländischen Forschern, die die Probleme der mittelalterlichen Musik byzantinischen Ursprungs analysiert haben, sollte man mindestens **Anne E.Pennington**[55] erwähnen.

Andere Spezialisten, die unter dem kommunistischen Regime im Bereich der kirchlichen Musik veröffentlicht haben, waren

---

de la Putna"-Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (Die musikalische Schule von Putna – Die Anthologie von *Evstatie Protopsaltul Putnei*), hg. von Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, 1983; 6. Vol - monumenta: *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr.12/Leipzig: „Antologhion" (Die musikalische Schule von Putna – Das Manuskript Nr. 12/Leipzig)*, hg. von Titus Moisescu, 1984; 7. Vol. A-D, documenta et transcripta: *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească (Filothei sin Agăi Jipei. Die rumänische Psaltichie), hg. Von* Sebastian Barbu-Bucur, 1.-3. Vol., Bukarest, 1981, 1984, 1986; 4. Vol, Buzău, 1992; 8. Vol. - documenta et transcripta: *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms.1106) (Der Anastasimatar von Klausenburg),* hg. Von Hrisanta Trebici Marin, 1985.

[51] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină (Die byzantinische Melodie)*, Der Musikverlag, Bukarest, 1981.

[52] Viorel Cosma, *Menţiuni istorice româneşti privitoare la interpretare în muzica bizantină (sec.XIV-XVIII) (Historische rumänische Aufzeichnungen betreffend die Interpretation der byzantinischen Musik: 14.-18. Jahrhundert)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), LXXXV (1967), Nr.9-10, S.1051-1056 usw.

[53] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti (Die Chronik der rumänischen Musik)*, 1.-7. Vol., Der Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten, Bukarest, 1973-1979.

[54] Adriana Şirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX).I.Anastasimatarul (Das thematische und analythische Repertoire der alten psaltischen Manuskripte – 14.-19. Jahrhundert – 1. Der Anastasimatar),* Der Musikverlag, Bukarest, 1985.

[55] Anne E.Pennington, *Muzica în Moldova medievală - Music in Medieval Moldavia (16th Century),* bilingual ed., Der Musikverlag, Bukarest, 1985.

Diak.Prof.Grigore Panţiru (1905-1981)[56], **Erzd.Lekt.Ioan Popescu** (1925-1992)[57], **Pfr.Ştefan C.Alexe**[58], **Pfr.Ioan Boştenaru**[59], **Pfr.Prof.Nicolae Necula**[60], **Pfr.Marin Velea**[61], **Pfr.Prof.Alexie Buzera**[62], **Prof.Constantin Catrina**[63] usw. Schließlich waren einige wichtige Theologen der orthodoxen rumänischen Kirche

---

[56] Diak.Prof.Grigore Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine (Die Notation und die byzantinischen musikalischen Modi)*, Der Musikverlag, Bukarest, 1971.

[57] Erzd.Lekt.Ioan Popescu, *Muzica bisericească în Transilvania (Die Kirchenmusik in Siebenburgen)*, in: "Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă" (Beiträge aus Siebenburgen zur orthodoxen Theologie), Hermannstadt, 1988, S.305-317.

[58] Pfr.Ştefan C.Alexe, *Foloasele cântării bisericeşti în comun după Sf.Niceta de Remesiana (Das Nutzen des gemeinsamen Singens nach der Meinung des Heiligen Niceta de Remesiana)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), LXXV (1957), Nr.1-2, S.165-182.

[59] Pfr.Ioan Boştenaru, *Muzica şi cultul în Biserica Ortodoxă (Die Musik und der Kultus in der orthodoxen Kirche)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, XXII (1971), Nr.1-2, S.110-118 usw.

[60] Pfr.Prof.Nicolae Necula, *Cântarea cultică în Biserica Coptă Ortodoxă (Der Kultusgesang in der orthodoxen Kirche Copta)*, in "Glasul Bisericii" (Die Stimme der Kirche), XXXVIII (1979), Nr.7-8, Juli-August, S.773-781

[61] Pfr.Marin Velea, *Originea şi evoluţia semiografiei cântării bisericeşti (Die Origin und die Entwicklung der Semiographie des Kirchengesangs)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, XVII (1965), Nr.9-10, S.593-620; idem, *Începuturile muzicii corale româneşti, laice şi bisericeşti (Die Anfänge der rumänischen kirchlichen und nicht-kirchlichen Choralmusik)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die rumänische orthodoxe Kirche), XCVIII (1980), Nr.1-2, S.232-242 usw.

[62] Pfr.Alexie.Al.Buzera, *Şcoala de psaltichie de la Madona-Dudu din Craiova la începutul sec.al XIX-lea şi sistema nouă (Die Psaltichie-Schule von Madona-Dudu in Craiova am Anfang des 19. Jahrhunderts und das neue System)*, in "Mitropolia Olteniei" (Die Mitropolie Olteniens), XXIII (1971), Nr.7-8, S.559-562; idem, *Contribuţii la istoria muzicii bisericeşti şi laice din Craiova (Beiträge zur Geschichte der kirchlichen und nicht-kirchlichen Musik)*, in "Mitropolia Olteniei" (Die Mitropolie Olteniens), XXV (1973), Nr.7-8, S.576-586 usw.

[63] Constantin Catrina, *Muzica psaltică românească în biblioteca muzeului din Şcheii Braşovului (Die rumänische Psaltik in der Bibliothek des Museums in Scheii Brasovului)*, in "Studii şi Cercetări de Istoria Artei" (Studien und Forschungen der Kunstgeschichte), Serie "Teatru, Muzică, Cinematografie" (Theater, Musik und Kino), 19. Tome, 1972, S.37-44 (unter Mitarbeit mit Mihai Manolache); idem, *Şcoală şi dascăli de psaltichie în Şcheii Braşovului (Psaltichie-Schule und –Schüler in Scheii Brasovului)*, in "Studii de Muzicologie" (Musikwissenschaftliche Studien), 10. Vol., Der Musikverlag, Bukarest, 1974, S.147-160 (unter Mitarbeit mit Mihai Manolache) usw.

(beispielsweise **Pfr.Prof.Dr.Ene Branişte,** 1913-1984)[64] und **Pfr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae** diejenigen (1903-1993)[65], die in manchen ihrer Schriften verschiedene Aspekte des Kirchengesangs behandelt haben.

Bemerkenswert ist auch das Interesse verschiedener Komponisten für die Wertschätzung der Musik byzantinischen Ursprungs. Das klassische Beispiel ist **Paul Constantinescu** (1909-1963) mit seinen beiden monumentartigen vocal-symphonischen Werken, *Das byzantinische Osteroratorium "Die Leiden und die Wiederauferstehung des Herrn"* (1946-1948) und *Das byzantinische Weihnachtsoratoium "Die Geburt des Herrn"* (1947).

*

Nach 1989 setzen viele der oben erwähnten Autoren eine früchtbare Tätigkeit unter den neuen Freiheitsumständen: **Gheorghe Ciobanu**[66], **Titus Moisescu**[67], **Erzd.Sebastian Barbu-Bucur**[68],

---

[64] Pfr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Temeiuri biblice şi tradiţionale pentru cântarea în comun a credincioşilor (Biblische und traditionelle Gründe für das gemeinsame Singen der Gläubiger)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien). Serie II, VI (1954), Nr.1-2, S.17-38.

[65] Pfr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unităţii în dreapta credinţă (Der gemeinsame liturgische Gesang als Mittel zum Verstärken der Einheit zum richtigen Glauben)*, in "Ortocoxia", XXXIII (1981), Nr.1, S.58-72.

[66] Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Musikethnologie- und Byzantinologiestudien)*, 3. Vol., Der Musikverlag des Rumänischen Vereins der Kompinisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1992; idem, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, in "Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, S.21-35.

[67] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muziciceni români (Die byzantinische Monodie beim Denken rumänischer Musiker)*, Der Musikverlag, Bukarest, 1999 usw.

[68] Erzd.Prof.Dr.Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrisele muzicale româneşti de la Muntele Athos (Rumänische musikalische Manuskripte vom Berg Athos)*, Der Musikverlag, Bukarest, 2000 usw.

Pfr.Nicu Moldoveanu,[69] **Pfr.Alexie Buzera**[70], **Constantin Catrina**[71] usw.

Gleichzeitig erscheinen zahlreiche junge – kirchliche oder nicht kirchliche – Wissenschaftler, die die Problematik der Kirchenmusik aus verschiedenen Perspektiven behandeln. Um nur einiger davon zu erwähnen: **Gheorghe C. Ionescu**, der ein sehr interessantes Lexikon herausgegeben hat, das diejenigen enthält, die sich mit der rumänischen Kirchenmusik im Laufe der Zeit auseinandergesetzt haben[72], **Constanţa Cristescu**, die eine große Studie über die *Toaca* geschrieben hat (ein der wenigen Instrumente, die in der Musik der orthodoxen Kirche akzeptiert wurden)[73], **Pfr.Prof.Vasile Stanciu**, das unterschiedliche Synthesen über den Kirchengesang in Siebenburgen veröffentlicht hat[74], **Pfr. Vasile Grăjdian**, der verschiedene Studien im Bereich der Theologie des

---

[69] Pfr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Macarie Ieromonahul (1770-1836), traducător, compozitor, copist, tipograf (Macarie Ieromonahul, 1770-1836, als Übersetzer, Komponist, Kopist und Typograph)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), CVIII (1990), Nr.1-2, S.116-136; idem, *Afirmarea Muzicii noastre în vremea Domnului Alexandru Ioan Cuza (1859-1866) (Der Erfolg unserer Musik in der Zeit von Alexandru Ioan Cuza, 1859-1866)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), CIX (1991), Nr.4-6, S.121-152 usw.

[70] Pfr.Prof.Dr.Alexie.Al.Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec.al XIX-lea (Die rumänische musikalische Kultur byzantinischer Tradition im 19. Jahrhundret)*, Die Stiftung des Rumänischen Schreibens, Craiova, 1999 usw.

[71] Constantin Catrina, *Muzica de tradiţie bizantină - Şcheii Braşovului (Die Musik byzantinischer Tradition – Scheii Brasovului)*, Der Arania-Verlag, Kronstadt, 2001 usw.

[72] Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România (Das Lexikon derjenigen, die sich mit der Musik byzantinischer Tradition entlang der Jahrhunderte beschäftigt haben)*, Der Diogene-Verlag, Bukarest, 1994.

[73] Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă (Toaca-Aufrufe)*, Der Verlag der Rumänischen Akademie, Bukarest, 1998.

[74] Pfr.Prof.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Trasilvania (Die kirchliche orthodoxe Musik in den Siebenburgen)*, Klausenburg, 1996; idem, *Muzica bisericească corală din Transilvania (Die kirchliche Choralmusik in den Siebenburgen)*, Verlag der Klausenburger Universitätspresse, Klausenburg, 2001.

orthodoxen liturgischen Gesangs[75] und der Mündlichkeit des Kirchengesangs in Siebenburgen[76] veröffentlicht hat, **Vasile Vasile**[77], **Florin Bucescu** usw.

Die Kongresse der byzantinischen Musikwissenschaft – beispielsweise in Iassy (jährlich, 10. Edition im Jahr 2003), Bukarest (2002) oder Piatra-Neamt (2002) – und die Fachzeitschriften, die üblicherweise eine jährliche Erscheinungsrate besitzen – beispielsweise *Byzantion romanicon"* (Iassy, ab 1995) oder *"Acta Muzicae Byzantianae"* (ebenfalls in Iaşi, ab 1999) – stellten eine Chance zur Annährung zwischen der wissenschaftlichen Analyse und der kirchlichen Praxis des Gesangs dar und ließen eine junge Generation von Wissenschaftlern entstehen (**Nicolae Gheorghiţă**, **Elena Chircev**, **Petre Stanciu**, **Mariana Flaişer**, **Costin Moisil**, **Delia-Ştefania Barbu**, **Constantin Secară** usw.).

*

---

[75] Pfr.Vasile Grăjdian, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe (Die Theologie des liturgischen Gesangs in der orthodoxen Kirche – Identitätsaspekte des orthodoxen liturgischen Gesangs)*, Der Verlag der Universität "Lucian Blaga", Hermannstadt, 2000.

[76] Idem, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal (Mündlichkeitsaspekte im Strana-Gesang in den Siebenbrugen)*, in "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), 2. Vol., Nr.1, April, 2000, S.65-75; idem, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină (Mündlichkeit und Uniformisierung in der Entwicklung des Kirchengesangs byzantinischen Ursprungs),* in "Acta Musicae Byzantinae", 3. Vol., April, 2001, S.38-45; idem, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890) (Mündlichkeitselemente in dem Buch kirchlicher Gesänge von D. Cuntanu, Hermannstadt 1890)*, in "Acta Musicae Byzantinae", 4. Vol., Mai, 2002, S.182-187; idem, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal (Einige aktuelle Mündlichkeitsaspekte im Kirchengesang in den Siebenburgen)*, in "Acta Musicae Byzantinae", 5. Vol., Mai, 2003, S.102-110; idem, unter Mitarbeit mit Lekt Drd.Sorin Dobre, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal (Kirchensänger aus den Siebenburgen)*, 1. Vol., Der Verlag der Universität "Lucian Blaga", Hermannstadt, 2003.

[77] Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească (Die Geschichte der byzantinischen Musik und ihre Entwicklung in der rumänischen Spiritualität)*, zwei Vol., Der Interprint-Verlag, Bukarest, 1997.

Vor 1989 waren Aufnahmen kirchlicher Musik absolute vereinzelt und solche Erscheinungen waren üblicherweise vom propagandistischen Verdacht von der Seite des kommunistischen Regimes begleitet – beispielsweise einige LPs des Choralensembles “Madrigal”, geleitet von Marin Constantin (in den 1970er und 1980er Jahren). Nach 1989 wurden solche Aufnahmen mit orthodoxen Kirchenmusik (Kassetten, CDs, neuerdings auch Mp3 usw.) immer zahlreicher, entweder in der byzantinischen oder westlich-choralen Tradition und neben der Musik anderer Religionen. Natürlich ist die Qualität der Sänger oder der Chöre sehr unterschiedlich, aber die Begeisterung ist immer dabei. Unter den Gruppen mit einer langen Tätigkeit und vielen Aufnahmen kann man besonders den Chor “Psalmodia” aus Bukarest erwähnen, geleitet von Erzd.Prof.Sebastian Barbu-Bucur.

Schlussfolgerungen

Am Ende dieser knappen Darstellung könnten folgende Schlussfolgerungen gezogen werden:

1. Unter dem kommunistischen Regime (bis 1989) entwickelte sich der orthodoxe Kirchengesang, genauso wie alle anderen religiösen Elemente, unter besonders strengen politischen Umständen, die allerdings einigermaßen eine programmatische "Vereinheitlichung" der Stile erlaubte.

2. Nach der Wende (1989), die erstens den Fall des kommunistischen Regimes bedeutete, war die freiere Promovierung des orthodoxen Kirchengesangs möglich – und dabei entfaltete er sich in zahlreichen stilistischen Richtungen.

3. Dennoch könnte man ein Charakteristikum beobachten, das sich unabhängig von den historischen oder politischen Umständen weiter entwickelt hat: Der Gesang ist immer innerhalb der kontinuierlichen und einheitlichen Tradition der Kirche geblieben.

Übersetzung
Maria Mengel

THEOLOGISCHE NICHT-TEXTUELLE ASPEKTE IM LITURGISCHEN GESANG DER ORTHODOXEN KIRCHE

Den sogar in einem dogmatischen Sinne theologischen Charakter des liturgischen Gesanges in der orthodoxen Kirche, der besonders im Bezug auf den (hymnographischen) Text der Gesänge hervortritt, hat man oft bemerkt. Ein wichtiger rumänischer Theologe meinte in diesem Kontext, dass "die orthodoxe Lehre oder das orthodoxe Dogma ihre Ausdrucksformeln innerhalb des Kultes sowohl *in der byzantinischen Hymnographie (Kanons, Kondakien, Troparien usw.* [meine Hervorhebung]), als auch besonders in den östlichen liturgischen Texten gefunden hat"[1]. Auch "*hatte die Hymnologie von Anfang an einen eher dogmatischen Charakter* [meine Hervorhebung], weil sie im großen Maße vom Kampf gegen die Häretiker stimuliert wurde. Unter solchen Umständen wandelte sich die Hymnologie in eine *wirkliche dogmatisch-doktrinartige Replik, so wie man es in den Texten vieler kirchlicher Gesänge beobachten kann* [meine Hervorhebung] [...] "[2].

In einer ähnlichen Weise beobachtete ein Forscher außerhalb der Orthodoxen Kirche bei der Betrachtung der hymnographischen Stücke, die dem Heiligen Johannes von Damaskus zugerechnet werden, dass "manche seiner Hymnen sind kurze Doktrinformulierungen (statements of doctrine)"[3]. Aber selbst wenn Alexander Schmemann meinte, dass "die Synoden von Nizea, Konstantinopel, Efes und Kalcedon in die byzantinischen

---

[11] Prof. Dr. Ene Branişte, *Liturgică generală – cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (Allgemeine Liturgik – mit Begriffen kirchlicher Kunst, christlicher Architektur und Malerei), Bukarest, 1993[2], S. 692. Alle Übersetzungen stammen vom Autor.

[2] Ebenda, S. 730; Übers.d.A.

[3] *The Hymns of the Octoechus,* transcribed by H. J. W. Tillyard, Part II, "Monumenta Musicae Byzantinae" Serie transcripta, vol. V, Copenhague, 1947, S. XIV (Einführung); Übers.d.A.

Gottesdienste nicht einfach aus der philosophischen Sprache in diejenige des liturgischen Gedichtes übertragen wurden, sondern sie enthüllt (revealed), vertieft, verstanden, mit ihrer gesamten Bedeutung offenbart wurden"[4], meinte er besonders auch den (mit theologischem Inhalt versetzten) *Text* der kirchlichen, liturgischen Gesänge.

Es gibt aber auch eine ganze Reihe von Aspekten des liturgischen Gesanges, die keinen unmittelbaren Bezug auf ihre Texte nehmen, die aber dadurch nicht weniger wichtig aus einer theologischen Perspektive sind. Dieser Typ von Aspekten mit theologischem Charakter wird in diesem Vortrag "nicht-textuell" genannt. Ohne den Anspruch einer gesamten, wissenschaftlichen, erschöpfenden Behandlung zu erheben, werde ich mich mit diejenigen Aspekten beschäftigen, die mir als wichtiger erscheinen.

Es handelt sich in den meisten Fällen um die Aspekte, die im Allgemeinen die Identität des Gesanges in der Orthodoxen Kirche charakterisieren (/beschreiben), und deren Motivation tief *theologisch* ist, wenn man *Theologie* nicht als eine einfache, menschliche Spekulation über Gott versteht, sonder besonders als Ausdruck der göttlichen Offenbarung, dessen, was Gott selber den Menschen über Sich selbst enthüllt hat, und was wir, als Menschen, nur begrenzt unserer menschlichen Conditio gemäß begreifen können.

Zu dieser Kategorie der nicht-textuellen, aber mit einer essentiellen theologischen Bedeutung für die Identität des orthodoxen liturgischen Gesanges besetzten Aspekte gehören erstens *der liturgische Charakter* selbst und die *liturgische Einbettung* dieses Gesanges. Die Allgegenwärtigkeit des Gesanges innerhalb des orthodoxen Gottesdienstes – oder, anders gesagt, die enge, intime Beziehung zwischen Gottesdienst und Gesang, ja sogar der Gottesdienst-Charakter des Gesanges - diese typische, von der langen orthodoxen Tradition durchsetzte/entwickelte Wirklichkeit führte manchmal dazu, dass selbst der (liturgische) Gottesdienst als

---

[4] Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology,* New York, 1986[3], S. 219 ff.; Übers.d.A.

"gesungener Gottesdienst"[5] oder einfach als "Gesang"[6] beschrieben (/charakterisiert) wurde.

Selbst das Entfernen der Gesänge aus ihrem liturgischen Kontext trägt dazu bei, dass ihr grundsätzlich religiöser Sinn hervorgehoben und unterstrichen wird. Es geht allerdings nicht um ein kulturelles Tabu, das überschritten werden sollte, um eine geistige (in einer modernen oder sogar postmodernen Konzeption verstandene) „Befreiung" zu erreichen, sondern um die treuevolle Akzeptanz eines *Offenbarungsaktes*, genauso wie alle heiligen (liturgischen) Tatsachen beachtet werden.

Der liturgische Kontext ist der *Ort* des Heiligtums, des Geistig-Göttlichen, der über räumliche (die Kirche oder der *entsprechende Ort*, wenn der Gottesdienst nicht in der Kirche stattfindet) und zeitliche Korrespondenz (der Moment, die richtige *Zeit* des Gottesdienstes) verfügt. In diesem Kontext auch der liturgische Gesang erfüllt seine gründlegende Aufgabe als Offenbarung, als liturgisches Symbol, das göttliche Realitäten enthüllt. Und nur in diesem Offenbarungskontext kann man auch die (textuellen) Wörter der Gesänge besser verstehen, wenn sie sagen, dass "wir die Kerubim in mystischem Geheimnis darstellen und der lebensschaffenden Dreifaltigkeit den dreimalheiligen Lobgesang singen"[7]. Später nähern (/eignen) wir uns die Heilige Liturgie entlang die Wörter der Engelstruppe der Serafim an ("Heilig, heilig, heilig Herr Sabaoth. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit"[8]), im Sinne der Gemeinsamkeit mit den Engelsmächten, als Zeichen einer Vor-Probierung der eschatologischen Realität. Darüber spricht der Heilige Maximos der Bekenner, als er über den Gesang des Trishagions berichtet, dass "die heiligende, dreifach heilige, ununterbrochen von den heiligen Engeln gesungenen

---

[5] Ebenda, S. 163; Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, in: *Essays on Music in the Byzantine World,* New York, 1977, S. 114 ff. (apud PG 155, 556; 624)

[6] Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology,* New York, 1986[3], S. 165.

[7] *Liturghier*, Bukarest, 1956, S. 133; Übers.d.A.

[8] Ebenda, S. 145 und der Bibeltext: "Heilig, heilig, heilig ist der Sabaoth (Herr der Heere), von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt" (Jes. 6,3).

Doxologie im Allgemeinen *gleichzeitig Leben, Verhalten und Gemeinsam-Singen der göttlichen Doxologie bedeutet, die im nächsten Jahrhundert zwischen himmlischen und irdischen Mächten vollzogen wird* [meine Hervorhebung], denn der menschliche Körper wird unsterblich durch Auferstehung und durch Ablehnung der Üblen wird er die Seele nicht mehr belasten. Und durch die Annahme des Un-Üblen er Kraft und Fähigkeit bekommen wird, die Präsenz von Gott zu empfangen."[9].

Und wenn die Kirche selbst (sie selbst als Offenbarung verstanden) sich (oder ihren tiefen Sinn) innerhalb der Gottesdienste aktualisiert, dann können wir verstehen, warum der orthodoxe *liturgische* Gesang oft, einfach und synonymisch *kirchlicher* Gesang genannt wird.

*

Eine breite Kategorie theologischer nicht-textueller Aspekte des orthodoxen liturgischen Gesanges, die hier untersucht werden, bezieht sich auf den allgemeinen liturgischen Kontext und enthält die *kalendermäßige Organisierung* der Gottesdienste, besonders deren Gesänge. Ausgenommen die gelegentlichen Gottesdienste wird der meiste Teil der orthodoxen Gottesdienste in *Zyklen* mit Kalendercharakter strukturiert. Da sie ein wichtiger Teil der Gottesdienste darstellen, müssen die liturgischen Gesänge innerhalb der reichen orthodoxen Hymnographie byzantinischen Ursprungs den zyklusartigen Kalenderregeln zum Organisieren angepasst werden, die ähnlich wie die "musikalischen Formen" (in der klassischen Musik) Strukturentypen vorschlagen. Im Bezug auf diese "liturgischen Formen" kann man von einer theologischen Begründung sprechen – wenn diese Begründung einen offenbarungsartigen Charakter hat.

In diesem Sinne wird oft vergessen, dass die gewöhnliche sieben-Tage-Woche ihre ursprüngliche Begründung in den sieben Tagen der Schöpfung hat, so wie sie im ersten Kapitel der Bibel

---

[9] Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia,* (Hl. Maximos der Bekenner, Mystagogie) in: *Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii* (Der Kosmos und die Seele, Abbilder der Kirche), rum. Übers. von Prof. Dr. Dumitru Stăniloaie, in: *Revista teologică* (Die theologische Zeitschrift), 1944, Nr. 7-8, 2. Teil, S. 351 (PG 91,709); Übers.d.A.

beschrieben werden (Genesis, 1). Die orthodoxen liturgischen Gesänge heben mit Klarheit jeden Tag der Woche hervor, (dadurch wird der Wochenzyklus konturiert), indem jeder Tag einer jeweils anderen Thematik gewidmet ist: Der Sonntag steht für die Auferstehung, der Montag für die Engelsmächte, der Dienstag erinnert an Johannes den Täufer, der Mittwoch und der Freitag symbolisieren das Heilige Kreuz, der Donnerstag vertritt die heiligen Aposteln, der Samstag zelebriert die Martyrer, die Mönche, die Toten.

In gleicher Weise entspricht die Strukturierung des jährlichen liturgischen Zyklus mit seinen monatlichen Unterkategorien, die in den 12 Hymnenbüchern der *Menologion (Menaion)* enthalten sind, der astronomischen Realität der am vierten Tag der Schöpfung geschaffenen "Lichter", die "in die Himmelshöhe, um die Erde zu beleuchten, den Tag von der Nacht zu trennen und Zeichen dafür zu sein, die die Jahreszeiten, die Tage und die Jahre unterscheiden" (Genesis 1, 14-19) gestellt wurden.

Ein liturgischer Zyklus, der einen außergewöhnlichen Charakter besitzt, ist der des Oktoechos (acht Töne, Modi), dementsprechend jede Woche ein bestimmter Modus (Echos, Klang, Stimme) von den (traditionell kirchlichen) Modi gesungen wird, die nacheinander (ein Modus pro Woche) folgen und an Ostern (dem Tag der Auferstehung) beginnen (man weiß, dass Ostern jedes Jahr auf ein anderes nach astronomischen Kriterien errechnetes Datum fällt). Der österliche liturgische Zyklus (der genauso wir derjenige der Menologion eine jährliche Sturktur besitzt), der also am Tag der Auferstehung beginnt, wird durch Unterzyklen von jeweils acht Wochen markiert, in denen das Singen der liturgischen Hymnen immer die acht kirchlichen Modi aufeinander folgend verwendet.

Um den Kern des Problems zu analysieren, kann man eine sehr einfache, sogar kindliche Frage stellen: Warum gibt es "acht" Modi und nicht mehrere oder wenigere? Musikalische Argumente für diese Zahl, zu denen man als erstes greifen würde, denn es geht im Grunde genommen um *musikalische* Modi, bieten sich nicht unbedingt an, besonders wegen der Tatsache, dass die historische und sogar die heutige Verwendung der kirchlichen Modi auf eine viel umfangreichere Anzahl von musikalischen Varianten innerhalb dieses

Systems hinweist. Also müssen die Motivationen der Organisierung des Oktoechos an einer anderen Stelle gesucht werden, und zwar im Bereich der liturgischen Symbolistik. Man hat vor kurzem erneut darauf hingewiesen, dass sich hinter der Zahl "acht" die eschatologische Bedeutung der Wiederholung (am *achten* Tag) des *ersten* Tags (der Schöpfung, der einzige und dämmerungsfreie Tag des Himmels, des Reiches Gottes) versteckt und durch den *achten* Tag als Symbol des Eschatons symbolisiert wird. Und diese Wiederholung findet am Tag der Auferstehung statt, die nicht nur zu Ostern, sondern jeden Sonntag gefeiert wird.

Während Basilius der Grosse über den Sonntag spricht (als "Tag der Auferstehung [...], [an dem] alle gleichzeitig mit Christus auferstanden sind"[10]), zeigt er, dass "dieser Tag das *Abbild des nächsten Jahrhunderts* [meine Hervorhebung] zu sein scheint [...]. Dieser Tag ist der erste und gleichzeitig der achte Tag und (symbolisiert) den wirklich ersten und achten Tag [...]; das ist der Zustand, der sich nach dieser Zeit zeigen wird, der unendliche Tag, der keine Dämmerung und keinen nächsten Tag kennt, jenes unsterbliche und endlose Jahrhundert [...] *Das nächste Leben, von dem man denkt, dass es im nächsten Jahrhundert stattfindet, wird durch den gesamten Pentikostarion* (Pentikosta-50, bis Pfingsten) - *Zeitraum symbolisiert. Denn jener erste und (gleichzeitig) achte Tag sieben mal sieben mal entspricht dem Zeitraum von sieben Wochen, die den Pentikostarion zusammenhalten* [meine Hervorhebung]."[11]

Der liturgische Zeitraum des *Pentikostarion* (der nach Gottes Auferstehung anfängt und von dieser ausgelöst wird), von dem Basilius der Grosse spricht, dauert allerdings noch eine Woche länger, bis zum Sonntag aller Heiligen, also insgesamt *acht Wochen*. Danach beginnt die Zeit des Oktoechos, innerhalb derer die Serien von jeweils acht Wochen mit jeweils einem Modus, die nacheinander folgen, stattfinden. Es ist also einfach zu beobachten, dass alle acht-Wochen-

---

[10] Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh* (Hl. Basilius der Grosse, Über den Heiligen Geist), in: "Scrieri" (Schriften), 3. Teil, rum. übers. von Prof. Dr. Constantin Cornitescu und Prof. Dr. Teodor Bodogae, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 12, Bukarest, 1988, S. 80.81 (PG 32,192); Übers.d.A.

[11] Ebenda, (PG 32,192.); Übers.d.A.

Serien des Oktoechos eigentlich eine "Entfaltung" des acht-Wochen-Zyklus des Pentekostarion über dem gesamten (einfach kalendarisch, des Menologion) Jahr sind. Und weil selbst der komplette Titel des *Oktoechos*-Buchs uns beweist, dass dieser *die Gesänge der Auferstehung für jeden Tag der Woche auf die acht kirchlichen Modi verteilt enthält*[12], findet vor unseren Augen eine *sakramentale "Umwandlung"* der historischen (kalendarisch wiederholenden) Zeit in die *Ewigkeit des Gottesreiches* durch eine symbolische und liturgische Erfahrung der eschatologischen Realität desselben statt; der liturgische Gesang und/oder dessen liturgische Organisierung unterstützt den Gedanken der "Umwandlung".

*

Ein anderer nicht-textueller theologischer Aspekt, bzw. ein nicht-textueller *indirekt* theologischer Aspekt (wenn man bedenkt, dass "Theo-logie" bereits das *Wort* voraussetzt) ist die Ablehnung des Gebrauchs musikalischer Instrumente im orthodoxen liturgischen Gesang. Wenn man genauer sein will, muss man eine eingeschränkte Verwendung von nur Klangstäbe („toaca") und Glocken als musikalische Instrumente anerkennen.

Der erste Einwand, den man gegen die Verwendung der musikalischen Instrumente innerhalb des Gottesdienstes der Orthodoxen Kirche bringen kann, bezieht sich im Allgemeinen auf die *symbolische Unzulänglichkeit* (im liturgischen, oben erwähnten Sinne und in Beziehung mit dem offenbarungsfähigen Aspekt) der Instrumente (als Untergruppe der Werkzeuge), die durch menschliche Hand erzeugt wurden. Selbst wenn man sagen könnte, dass durch das Schaffen der Instrumente (als Werkzeuge, durch *homo faber*) der Mensch den schöpferischen Teil des "Bildes Gottes" (Genesis, 1,27) wie ein Demiurg wiederholt, darf man nicht vergessen, dass es gleichzeitig um den Versuch geht, sich die eigene, menschliche Nacktheit und Unfähigkeit zu bedecken, die durch den Bruch (die Ursünde) von der Lebensquelle, die vom Gott verkörpert ist, verursacht wurden. Diese Tatsache kann man auch im ursprünglichen

---

[12] *Octoih Mare - care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericeşti* (Das Große Oktoechos – der die Gesänge der Auferstehung für alle Tage der Woche auf die acht kirchlichen Modi verteilt enthält), Bukarest, 1975[6].

Schaffen erster, aus Blättern zusammengesetzter Kleider von unseren Vorfahren beobachten, um ihre Nacktheit nach dem Sündenfall vor Gott zu verstecken (Genesis, 3.7).

Im "Glauben" des Menschen an Instrumente kann sich ("schöpferischer") Stolz verstecken; jedenfalls enthält dieser "Glaube" Tendenzen der *abgöttischen Verehrung* dann, wenn es scheint, dass das Instrument den Menschen (oder zumindest seine Stimme) im musikalischen Ausdruck begleiten oder sogar korrigieren und ersetzen kann.

Auch der modellierende Einfluss des Instruments auf den menschlichen Geist im Sinne eines *Instrumentalismus*, der ("wissenschaftlich" und experimentell) allen Wirklichkeiten, einschließlich denen des Lebens, des Menschen, oder sogar der Göttlichkeit (alle werden allerdings nur als Objekte behandelt) angewendet wird, verletzt tief den *persönlichen* Charakter, der grundsätzlich das menschliche Wesen charakterisiert und zur Kommunikation und Gemeinsamkeit, zur gegenseitigen Mitteilung von der Unendlichkeit des Geheimnisses des Anderen (des Menschen und des Gottes) führt – und im Gott befinden sich die Quellen aller Sachen, und nach dessen "Vorbild" wurde auch der Mensch geschaffen (Genesis 1,27). "Eigentlich hat die Sucht (Leidenschaft) grundsätzlich nur mit Objekten zu tun und sie sucht diese Objekte, weil sie komplett unter die Herrschaft des Ichs, zu seiner Verfügung gebracht werden können. Aber die Objekte sind grundsätzlich für eine endliche, zeitlich beschränkte Existenz bestimmt, sowohl als Vergnügensquellen, als auch durch Dauer, denn sie wegen ihrer Vergänglichkeit leicht durch Nutzung verschwinden. Selbst wenn die Sucht (Leidenschaft) das menschliche Wesen für die eigene Satisfaktion braucht, reduziert sie dieses zum objektartigen Charakter oder sieht in ihn und verwendet von ihm nur die Objektseite, so dass sie die unbekannten, in dessen Subjektseite versteckten Tiefen verpasst."[13]

---

[13] Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi mistica ortodoxă* (Orthodoxe Askese und Mystik), 1. Vol., Alba Iulia, 1993, S. 68; vgl. S. 73: "Fast jede Sucht (Leidenschaft) versucht, die Menschen zum Status der Objekte zu erniedrigen"; Übers.d.A.

Aus einer solchen Perspektive kann nur das menschliche Wesen, besonders durch seinen geistlichen Teil, das vollkommene und genügende "musikalische Instrument" für den Lobgesang zur Gottheit sein. Das ist auch so, weil die Fähigkeit des Menschen, Wörter nicht nur als *akustisches* Erscheinen (der „Buchstabe"- 2 Kor.3,6), sondern auch als inhaltliches Phänomen (als „Geist", mit Sinn und Bedeutung – 2 Kor.3,6) auszusprechen, absolut notwendig für den liturgischen Gesang ist, der immer in Beziehung mit dem Wort vorkommt. Dadurch wird auch das "Vorbild Gottes" aktualisiert: "Gott schuf [die Menschen, Ergänzung V.G.]) nach seinem Vorbild und gab ihnen von Kraft seines Wortes und machte sie sprachfähig."[14]

So kann man besser verstehen, warum die orthodoxe Hymnographie die Heiligen der Kirche in verschiedener Weise benennt: "Schlagzeug, das Klang göttlicher Stimme erzeugt [...], die Trompete der heiligen Dreifaltigkeit" (über den Heiligen Hierarchen Nikolaus)[15]; "geheimnisvolle Trompete [...] und von Gott bewegte Orgel" (über den Heiligen Josef, Schriftsteller von Gesängen, am 4. April erwähnt)[16]; "Laute, die dem Geist singst" (über den Heiligen Andreas von Kreta, am 4. Juli)[17]; "die Gesangsgeige, die Saite der Wörter des Geistes" (über den Heiligen Romanus, am 1. Oktober)[18]. Es handelt sich nicht um einfache rhetorische Figuren, sondern vielmehr um eine anthropologische Vision, in der "die Gestaltung des menschlichen Körpers als Symbol für Psalterion und harmonisches musikalisches Instrument hervortritt, um unserem Gott Hymne zu erheben. [...] Und der Gesang stellt alles dar, was einen Bezug mit höher Kontemplation und Theologie hat."[19]

---

[14]Sf.Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, (Hl. Athanasius der Große, Wort von Verkörperung des Wortes), in: „Scrieri" (Schriften), rum. übers. von Dumitru Staniloaie, 1. Teil, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 15, Bukarest, 1987, S. 92 (PG 25, 101); Übers.d.A.

[15] *Ceaslov* (Stundenbuch), Iasi, 1990, S. 296 (Oikos VII).

[16] *Mineiul pe aprilie*, (Menologion für April), Bukarest, 1977[5], S. 27 (Vesper).

[17] *Mineiul pe iulie* (Menologion für Juli), Bukarest, 1984[5], S. 29 (Vesper).

[18] *Mineiul pe octombrie* (Menologion für Oktober), Bukarest, 1983[5], S. 6 (Vesper).

[19] Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmi - Ps.XXIX* (Hl.Basilius der Grosse, Psalmenhomilien - XXIX), in: „Scrieri" (Schriften), 1. Teil, rum. übers. von Dumitru Fecioru, "Părinţi şi Scriitori Bisericeşti" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 17, Bukarest, 1986, S. 236 (PG 29,305); Übers.d.A.

Schon der Heilige Clemens von Alexandrien sprach allerdings im Allgemeinen über den Menschen als das "Instrument" *par excellence* des göttlichen Logos.[20] Die Worte eines zeitgenössischen orthodoxen Theologen beweisen die Art, wie diese Idee bis heute aufbewahrt wurde, als er sagt, dass "Gott braucht weder unseren Körper, noch unsere Seele, wenn er in uns und in unserem Geist existieren will, nur im Masse, in dem dieser Körper und diese Seele einfache *Instrumente* [meine Hervorhebung] sind, durch die sich der Beweis Gottes in uns manifestiert"[21].

Die eigentlichen musikalischen Instrumente und deren Verwendung in der orthodoxen Kirche enthüllen durch ihren beschränkten Symbolismus (man könnte sogar von einem vorgenommenen symbolischen Reduktionismus sprechen), der durch die Einfachheit des durch das Schlagen der Materie/des Stoffes der Glocken und der Klangstäbe erzeugten Klanges realisiert wird, die authentische Teilnahme, innerhalb der Wahrheit/Ehrlichkeit seine Grenzen, an der "Symphonie" der Schöpfung, die die Göttlichkeit lobt.

*

Schließlich beschäftige ich mich mit einem letzten nicht-textuellen Aspekt, der einigermaßen im Gegensatz zur unmittelbaren Realität des Gesanges steht: *das Schweigen (/die Stille)*. Allgemein betrachtet darf man nicht vergessen, dass in der meisten Zeit in den Kirchen das mit besonderer Sorge kultivierte Schweigen (/Stille) herrscht. Man weiß, dass man in der Kirche nicht laut sprechen darf (außer von den die Liturgie vorführenden Priestern) und im Allgemeinen keine Geräuschen gemacht werden dürfen.

Als das angemessene Medium, in dem der liturgische Gesang geboren und durchgeführt werden kann, enthüllt das Schweigen seine symbolische Wichtigkeit, als der Heilige Dionysius der Areopagit es mit der "göttlichen Dunkelheit" in Verbindung bringt – als Ausdruck der

---

[20] Sf.Clement Alexandrinul, *Proteptic*, I (Hl. Clemens von Alexandrien, Proteptic, I; PG 8,60), cf. Theodore Gerold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, S. 125.

[21] Nichifor Crainic, *Sfinţenia, împlinirea umanului – curs de teologie mistică, 1935-1936*, (Die Verherrlichung, Die Erfüllung des Menschlichen – Die Lehre der mystischen Theologie, 1935-36), Iasi, 1993, S. 206; Übers.d.A.

Tiefen (oder der Höhen) der apophatischen Erkenntnis Gottes und Annäherung zu ihm. Der Heilige Dionysius der Areopagit spricht von "dem höchsten, über-unbekanntesten und über-glänzendsten Gipfel der mystischen Prophezeiungen, in dem die einfachen, absoluten und unbewegbaren (/unabänderlichen) mystischen Geheimnisse der Theologie, die andere Geheimnisse erschaffen, im *über-lichtvollen Dunkel des Schweigens* [meine Hervorhebung] versteckt bleiben"[22]. Das ist deshalb so, weil "je höher man steigt, desto weniger Wörter wegen der Kontemplation der verständnisvollen Wörter werden [...] [und] wenn man die Dunkelheit, die sich über dem menschlichen Verstand befindet, betritt, findet man nicht eine klare und bündige Redeweise, sondern das *absolute Schweigen* [*Stille* - meine Hervorhebung] und das Aufhören des Denkens"[23].

Der Heilige Basilius der Grosse erwähnt auch "die geheimnisvoll aufbewahrte Lehre unserer Eltern, die gewusst haben, dass man *durch Schweigen* [meine Hervorhebung] den sakralen Charakter der (mystischen) Geheimnisse bewahren kann [...], [weil] die Aposteln und die Eltern, die von Anfang an die Sachen der Kirche in Ordnung gebracht haben, *durch Geheimnis und durch Schweigen* [meine Hervorhebung] den sakralen Charakter der (mystischen) Geheimnisse aufbewahrt haben [...]."[24]

*

Ohne den Anspruch der Erschöpfung aller, bisher als "nicht-textuell" charakterisierten/definierten Aspekte des liturgischen orthodoxen Gesanges und deren (wissenschaftlicher) Behandlung, hoffe ich, dass ich trotzdem die Aufmerksamkeit über die Wichtigkeit dieses Typus von Aspekten in der orthodoxen Ökonomie der liturgischen Mittel angezogen habe.

Übersetzung
Maria Mengel

---

[22] Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică* (Hl. Dionysius der Areopagit, Mystische Theologie), rum. übers. von Theodor Simenschy, Iasi, 1993[2], S. 147 (PG 3,997); Übers.d.A.

[23] Ebenda, S. 151 ff. (PG 3,1033); Übers.d.A.

[24] Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh...* (Hl. Basilius der Grosse, Über den Heiligen Geist...), S. 79 ff. (PG 32,188ff.); Übers.d.A.

Note referitoare la studiile cuprinse în acest volum

A. Oralitatea cântării bisericeşti

- Studiul *Oralitatea cântării liturgice ortodoxe şi notaţia muzicală* a fost publicat în "Revista Teologică", serie nouă, XI (83), nr.3, 2001, p.10-24, constituind totodată Cap.2d al lucrării *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă (Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe)* - teză de doctorat, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, 258p. (ISBN 973-651-058-1).
- Studiul *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină* a fost prezentat în cadrul celui de al 7-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema «Muzica bizantină - tradiţie şi evoluţie», 12-14 mai 2000, Iaşi, fiind publicat ulterior în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.III, aprilie, 2001, p.38-45.

B. Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal

- Studiul *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului* constituie expunerea de motive în vederea obţinerii unui grant pentru un proiect *tip A* (nr.290/2002 şi nr.368/2003) din partea M.E.C.T.-C.N.C.S.I.S. (Ministerului Educaţiei, Cercetării şi Tineretului – Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) şi a fost prezentat într-o formă prescurtată (cu titlul *Cercetarea oralităţii în cântarea bisericească din Ardeal*) în cadrul Congresului internaţional de muzicologie bizantină, Bucureşti, 17-20 oct.2002, fiind publicat într-o formă prescurtată în "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.337-345 şi constituind (în rezumat) «Introducerea» la Vol.I al lucrării *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9), volum realizat în colaborare cu Lect.Drd.Sorin Dobre.
- Studiul *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal* a fost prezentat în cadrul Simpozionului naţional de bizantinologie cu tema "Rolul muzicii şi artelor bizantine în cultura românească şi universală", Iaşi, 7-9 mai 1999, fiind publicat ulterior în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.65-75.
- Studiul *Importanţa activităţii lui Dimitrie Cunţan pentru evoluţia cântării bisericeşti din Ardeal*, a fost prezentat în cadrul Simpozionului "Dimitrie Cunţan, o nouă direcţie a muzicii bisericeşti ardelene", Braşov-Cristian, 9 oct.1999, fiind publicat ulterior în "Telegraful Român", Anul 149 (2001), nr.43-46 (15 nov.-1 dec.), p.6-7.
- Studiul *Elemente de oralitate consemnate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)* a fost prezentat la Al 8-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Muzica bizantină - de la esenţa originală la tradiţii locale şi regionale", Iaşi, 7-9 mai 2001, fiind publicat ulterior în "Acta Musicae

Byzantinae" (Iaşi), vol.IV, mai, 2002, p.182-187.
- Studiul *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal* a fost prezentat în cadrul celui de Al 8-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Semnificaţia continuităţii muzicii bizantine", Iaşi, 20-22 mai 2002 fiind publicat ulterior în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.V, mai, 2003, p.102-110.
- Studiul *"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal (aspecte ale glasului VI)* a fost prezentat în cadrul Simpozionului internaţional de muzicologie bizantină de la Piatra-Neamţ, 29-30 noiembrie 2002.
- Studiul *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal* a fost prezentat într-o formă prescurtată în cadrul celui de Al 10-lea Congres internaţional de muzică bizantină, Iaşi, 12-15 mai 2003.

C. Alte studii de teologie a cântării bisericeşti

- Studiul *Der Gesang in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche als Ausdruck Nationaler Identität* a fost publicat în "IAH (Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie) Bulletin", nr.27, 2001, p.9-15, fiind republicat în limba română cu titlul *Cântarea în Biserica Ortodoxă Română ca expresie a identităţii naţionale*, în "Revista Teologică", serie nouă, XII (84), nr.2, 2002, p.59-63.
- Studiul *Tradiţie şi înnoire în cântarea bisericească românească* a fost prezentat în cadrul Simpozionului cu tema "Muzica bisericească în spaţiile româneşti. Tradiţie şi înnoire", Craiova, 22-23 mai 2001, fiind publicat ulterior în Analele Universităţii din Craiova, seria "Teologie", Anul VI, nr.8, 2001, p.51-57; republicat în "Revista Teologică", serie nouă, XII (84), nr.3, 2002, p.7-12.
- Studiul *Die orthodoxe Kirchenmusik in Rumänien vor und nach der Wende von 1989 (Muzica bisericească ortodoxă în România înainte şi după schimbările din 1989)* a fost prezentat în cadrul Simpozionului Internaţional "Muzica bisericească în ţările socialiste înainte şi după schimbările din 1989" ("Kirchenmusik in sozialistischen Ländern vor nach der Wende von 1989"), Graz (Austria), 13-16 nov.2003.
- Studiul *Cultivarea cântării bisericeşti în condiţii pluriconfesionale şi multiculturale*, studiu prezentat la Sesiunea de comunicări ştiinţifice a Facultăţii de Teologie din Arad, 31 mai-1 iunie 2001, publicat în "Teologia", revista Facultăţii de Teologie din Arad, VI, nr.3, 2002, p.105-111.
- Studiul *Theologische nicht-textuelle Aspekte im liturgischen Gesang der Orthodoxen Kirche* a fost prezentat în cadrul Sesiunii Internaţionale de Comunicări Ştiinţifice cu tema "Teologia muzicii bisericeşti", Sibiu, 25 iunie 2002, fiind publicat în "LKI" (Landes Kirchliche Information), XIII, nr.15-16 (15-31 aug.), 2002, p.11-15; republicat în limba română cu titlul *Aspecte teologice non-textuale în cântarea liturgică a Bisericii Ortodoxe*, în "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.321-327 (varianta germană p.328-336).

- Studiul *Refuzul instrumentului* (muzical în Biserica Ortodoxă). *O mărturie liturgică ortodoxă în lumea post-modernă (Aspecte teologice şi antropologice)* a fost publicat în "Analele" Universităţii "Aurel Vlaicu" din Arad, seria "Teologie", fasc.Teologie. Ştiinţe umaniste. Didactică, 2002, p.31-39.

ALTE LUCRĂRI ALE AUTORULUI:

Cântări bisericeşti (culegere), Sibiu, 1994, 240p.

Cântarea ca teologie (Studii şi articole de teologie a cântării liturgice), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 1998, 243p. (ISBN 973-9280-84-6).

Cântările Sfintei Liturghii (culegere pentru cor mixt), Sibiu, 1998, 231p.

Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, 258p. (ISBN 973-651-058-1).

Cântări religioase, colinde şi lucrări instrumentale, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, 118 p. (ISBN 973-651-171-5).

Aspects homilétiques dans les "Stichera Eothina" de Léon VI le Sage, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2001, 205p. (ISBN 973-651-283-5).

Elemente de cântare bisericească şi tipic, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2002, 275p. (ISBN 973-651-447-1).

Lucrări corale religioase şi colinde ale Prof.Vicenţiu Fântână (edit.), Sibiu, 2002, 190p. (ISBN 973-651-487-0).

Cântăreţi bisericeşti din Ardeal, Vol.I, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9) - în colaborare cu Sorin Dobre.